CAHIERS DU CINÉMA



116 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● FÉVRIER 1961 ★ 116

NOTRE COUVERTURE



Christian Marquand et Annie Girardot dans **LA PROIE POUR L'OMBRE** d'Alexandre Astruc (COCINOR).

Ne manquez pas de prendre page 48 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

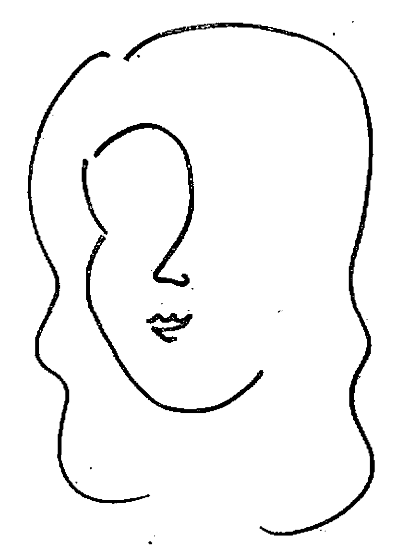
FEVRIER 1961 TOME XX — N° 116

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38



les dix (10) meilleurs films de l'année

Henri Agel. — 1. L'Intendant Sansho; 2. Pather Panchali; 3. Moonfleet; 4. Nazarin; 5. L'Avventura; 6. Soudain l'été dernier; 7. Temps sans pitié; 8. Alamo; 9. A bout de souffle; 10. Le Défi.

Michel Aubriant. — 1. L'Avventura; 2. L'Intendant Sansho; 3. Pather Panchali; 4. Le Poème de la mer; 5. Alamo; 6. Tirez sur le pianiste; 7. Un Numéro du tonnerre; 8. Nazarin; 9. A bout de souffle; 10. Le Défi.

Jean de Baroncelli. — (Par ordre alphabétique) A bout de souffle; L'Avventura; La Dolce Vita; L'Intendant Sansho; Nazarin; Le Poème de la mer; Pather Panchali; La Source; Tirez sur le pianiste; Zazie dans le métro.

Pierre Braunberger. — 1. A bout de souffle; 2. Le Trou; 3. Les Bonnes Femmes; 4. L'Avventura; 5. L'Intendant Sansho; 6. Deep in My Heart; 7. La Chute d'un caïd; 8. Le Poème de la mer; 9. Zazie dans le métro; 10. Tirez sur le pianiste.

Claude Chabrol. — 1. A bout de souffle, Psycho, Moonfleet, Temps sans pitié, Le Trou; 6. Tirez sur le pianiste; 7. Mein Kampf, Les Yeux sans visage; 9. Le Bal des espions, Les Combattants de la nuit.

Michel Delahaye. — 1. Moonfleet, Les Yeux sans visage, Les Bonnes Femmes, Tirez sur le pianiste, Nazarin; 6. L'Intendant Sansho; 7. Party Girl; 8. Le Trou; 9. La Diablesse en collant rose; 10. Le Bel Age.

Philippe Demonsablon. — 1. Party Girl; 2. Le Trou; 3. L'Intendant Sansho; 4. Psycho; 5. L'Avventura; 6. Soudain l'été dernier; 7. Nazarin; 8. Moonfleet; 9. Tirez sur le pianiste; 10. Les Etoiles de midi.

Jacques Demy. — 1. A bout de souffle, Le Testament d'Orphée; 3. L'Amérique insolite, L'Avventura, Les Bonnes Femmes, L'Intendant Sansho, Moonfleet, Tirez sur le pianiste, Le Trou, Zazie dans le métro.

Jean Domarchi. — 1. Le Poème de la mer; 2. Un Numéro du tonnerre; 3. La Diablesse en collant rose; 4. Party Girl; 5. Moonfleet; 6. Soudain l'été dernier; 7. Les Dents du diable; 8. Temps sans pitié; 9. A bout de souffle; 10. Psycho.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. L'Avventura; 2. L'Intendant Sansho; 3. Nazarin, Le Poème de la mer, Psycho; 6. Le Testament d'Orphée, Zazie dans le métro; 8. A bout de souffle, L'Amérique insolite, Tirez sur le pianiste.

Jean Douchet. — 1. L'Intendant Sansho; 2. Moonfleet; 3. Les Dents du diable, Psycho, Temps sans pitié; 6. La Diablesse en collant rose, Un Numéro du tonnerre, Soudain l'été dernier; 9. Verboten; 10. Le Trou.

Jean-Luc Godard. — (Par ordre alphabétique) Les Bonnes Femmes; Les Dents du diable; Give a Girl a Break; L'Intendant Sansho; Moonfleet; Nazarin; Le Poème de la mer; Psycho; Le Testament d'Orphée; Tirez sur le pianiste.

Fereydoun Hoveyda. — 1. Le Poème de la mer, Party Girl, L'Intendant Sansho; 4. A bout de souffle, Moonfleet, Les Proies du vampire, Tirez sur le pianiste; 8. L'Invincible Spaceman; 9. Un Numéro du tonnerre; 10. Temps sans pitié.

Pierre Kast. — 1. L'Avventura, Tirez sur le pianiste, Zazie dans le métro; 4. Le Trou; 5. Party Girl; 6. A bout de souffle; 7. Les Bonnes Femmes; 8. La Dolce Vita; 9. Le Poème de la mer; 10. Moonfleet.

André S. Labarthe. — 1. L'Avventura; 2. Nazarin; 3. L'Intendant Sansho; 4. Les Bonnes Femmes; 5. Les Yeux sans visage; 6. Tirez sur le pianiste; 7. Psycho; 8. Le Trou; 9. Party Girl; 10. A bout de souffle.

Pierre Marcabru. — 1. L'Intendant Sansho; 2. Le Sergent noir; 3. Le Poème de la mer; 4. L'Avventura; 5. La Dolce Vita; 6. Zazie dans le métro; 7. Temps sans pitié; 8. Les Yeux sans visage; 9. A bout de souffle; 10. Plein soleil.

Louis Marcorelles. — 1. Le Poème de la mer; 2. Etoiles; 3. Pather Panchali; 4. Together; 5. Le Sergent noir; 6. Nazarin; 7. L'Avventura; 8. L'Intendant Sansho; 9. Zazie dans le métro; 10. Le Trou.

François Mars. — 1. Le Trou; 2. Les Bonnes Femmes; 3. Psycho; 4. Zazie dans le métro; 5. L'Avventura; 6. Tirez sur le pianiste; 7. La Garçonnière; 8. L'Invincible Spaceman; 9. Le Sang du vampire; 10. La Dolce Vita.

André Martin. — 1. Le Poème de la mer; 2. Pather Panchali; 3. Give a Girl a Break; 4. Alamo; 5. La Source; 6. Mines de rien; 7. Candide; 8. La Garçonnière; 9. Liaisons secrètes; 10. Come Back Africa.

Claude Mauriac. — (Par ordre alphabétique) A bout de souffle; L'Amérique insolite; L'Avventura; Les Bonnes Femmes; La Dolce Vita; L'Intendant Sansho; Le Testament d'Orphée; Tirez sur le pianiste; Une Fille pour l'été; Zazie dans le métro.

Jean-Pierre Melville. — 1. Le Trou; 2. La Garçonnière; 3. Le Coup de l'escalier; 4. A bout de souffle; 5. Classe tous risques; 6. Psycho; 7. Moderato cantabile; 8. Tirez sur le pianiste; 9. L'Amérique insolite; 10. Jazz à Newport.

Luc Moullet. — 1. A bout de souffle; 2. Les Bonnes Femmes, Moonfleet; 4. Verboten, Nazarin; 6. Tirez sur le pianiste, Les Régates de San Francisco; 8. Plein soleil, Les Frangines; 10. Crésus.

Alain Resnais. — (Par ordre alphabétique) A bout de souffle; L'Avventura; Le Bel Age; La Dame sans camélias; Etoiles; Jazz à Newport; Pather Panchali; Le Testament d'Orphée; Tirez sur le pianiste; Zazie dans le métro.

Jacques Rivette. — 1. L'Intendant Sansho; 2. L'Avventura, Nazarin; 4. Le Poème de la mer; 5. Le Testament d'Orphée, Les Yeux sans visage; 7. A bout de souffle, Tirez sur le pianiste, Verboten; 10. Pather Panchali.

Eric Rohmer. — 1. Les Bonnes Femmes; 2. A bout de souffle, Psycho; 4. L'Intendant Sansho, Tirez sur le pianiste; 6. Moonfleet, Party Girl, Le Poème de la mer; 9. Les Etoiles de midi, Le Trou.

Georges Sadoul. — (Par ordre alphabétique) A bout de souffle; L'Avventura; La Ballade du soldat; Come Back Africa; Nazarin; Pather Panchali; Le Poème de la mer; Tirez sur le pianiste; Le Trou; Zazie dans le métro.

François Truffaut. — (Par ordre alphabétique) A bout de souffle; Les Bonnes Femmes; La Chute d'un caïd; La Diablesse en collant rose; L'Intendant Sansho; Nazarin; Party Girl; Psycho; Le Testament d'Orphée; Verboten.

Agnès Varda. — 1. A bout de souffle; 2. Le Testament d'Orphée; 3. L'Avventura; 4. L'Intendant Sansho; 5. Le Bel Age, Les Bonnes Femmes, La Dolce Vita, Le Passage du Rhin, Tirez sur le pianiste, Zazie dans le métro.

François Weyergans. — 1. L'Intendant Sansho, Psycho; 3. L'Avventura; 4. Party Girl, Nazarin; 6. Tirez sur le pianiste; 7. Les Bonnes Femmes; 8. A bout de souffle; 9. Le Testament d'Orphée; 10. Les Yeux sans visage.

Le choix a porté sur les films de long métrage, sortis à Paris pour la première fois en 1960.

Nous invitons tous nos lecteurs à nous adresser, avant le 15 *février, leurs propres listes dont nous serons heureux de confronter les résultats avec le présent palmarès.*



Alexandre Astruc dirige Maria Schell dans *Une Vie.*

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE ASTRUC

par Jacques Rivette et Eric Rohmer

— *Avez-vous, aujourd'hui, un sentiment d'ensemble sur vos quatre premiers films ?*

— Honnêtement, il y en a un que je n'aime plus du tout, que j'ai revu et qui est vraiment très loin de moi, c'est *Le Rideau cramoisi.* Les deux autres correspondent évidemment à des moments différents de mon existence et de mon évolution. Je trouve que ces trois films font de moins en moins appel à des moyens techniques et théâtraux et, au contraire, de plus en plus appel à une construction dramatique ; et je pense que ce à quoi il faut arriver, c'est à faire des films qui soient une suite de scènes, avec des acteurs qui parlent, sans qu'on ait besoin pour raconter l'histoire d'ajouter quelque chose par des procédés comme les retours en arrière ou les commentaires ; c'est la mise en scène seule qui doit faire ressortir ce quelque chose.

Ce qui me gêne maintenant dans *Le Rideau cramoisi,* c'est le principe de départ d'un film muet avec un commentaire, et, dans *Les Mauvaises Rencontres*, d'une construction plus romanesque que cinématographique. Ce qui me plaît, par contre, dans *Les Mauvaises Rencontres,* ce sont quatre scènes sur vingt qui, celles-là, me touchent énormément. De même dans *Une Vie* : ce sont des moments au milieu des scènes où l'on sent tout à coup que quelque chose se passe à l'intérieur des gens, qu'il y a quelque chose d'autre qui va arriver, que la mise en scène indique — mal, mais c'est ce qui me touche. Dans *La Proie pour l'ombre,* j'ai essayé que ces moments soient plus serrés et plus cohérents ; c'est ce que j'ai voulu faire.

Coincer les personnages.

Ce qui m'intéresse vraiment le plus dans les films, et aussi bien dans ceux que j'aime que dans ceux que j'essaie de faire, c'est le passage des sentiments à travers le comportement des gens, et aussi le passage de ce qu'ils ne savent pas toujours eux-mêmes sur leurs propres sentiments. Ce que j'aime bien, c'est arriver au cours d'une scène à coincer les personnages, et tout à coup, ils disent quelque chose, ou font quelque chose, qui les mène plus loin que ça ne se passe dans la vie. La mise en scène est un regard qui oblige les gens à agir, qui a un pouvoir sur ce qu'il regarde.

— *Cette optique a-t-elle une influence sur le choix de vos sujets ?*

— Pratiquement, j'ai uniquement fait jusqu'à présent des films sur les femmes. Ce n'est pas que je sois tellement plus attiré par ça ; mais ce qu'il y a de beau dans une femme, c'est que le psychologique est une conséquence du physique, ce qui est vrai surtout dans l'amour. Je voudrais faire maintenant un film sur les hommes, et j'ai cherché le climat équivalent : je crois que c'est la guerre ; c'est ce que je vais essayer de faire avec *Des Filles pour l'armée.*

— *Et qu'est-ce qui vous avait conduit vers le sujet du* Rideau cramoisi ?

— Je ne me suis pas rendu compte de ce que je faisais. Je voulais faire « Le Puits et le pendule », d'après Edgar Poe ; j'avais même énormément travaillé dessus, et puis ça n'a pas marché, parce que c'était trop compliqué, il fallait construire un grand décor, etc. Je ne connaissais pas du tout Barbey d'Aurevilly. J'ai cherché un auteur dans lequel il y ait un texte qui pourrait servir de lien ; je suis donc parti de l'idée de trouver un texte à la première personne où il y ait un ou deux personnages ; et je suis tombé pile sur la situation du *Rideau cramoisi.* Mais je ne suis pas du tout parti de la nouvelle, je suis parti de l'envie — et Dieu sait si c'est ce que je me reproche aujourd'hui — de faire l'illustration cinématographique d'un texte littéraire.

Il y a aussi l'Histoire.

— *Vous avez eu plusieurs projets qui n'ont pu aboutir ?*

— Il y en a un seul que je regrette beaucoup, c'est *Luther.* J'avais fait un scénario qui devait être mis en scène par Delannoy, et je regrette que ce ne se soit pas fait ; c'est une chose que j'aurai toujours envie de faire — dans la mesure où on peut vouloir tenir compte non seulement du temps, mais de l'Histoire, avec un grand H. Un film, c'est quelque chose qui se déroule dans le temps, mais on peut dire que, sans qu'il se passe automatiquement telle ou telle chose, il y a aussi l'Histoire. Et l'Histoire, cela peut être par exemple que, quinze ans après, quand je passe devant la maison que j'habitais, il y a maintenant une autoroute ; pour moi, l'Histoire, c'est ça. Eh bien, *Luther,* c'était ça : ce n'était pas du tout sur le personnage de Luther, c'était fait sur un type qui vivait à cette



Jean-Claude Pascal et Anouk Aimée dans *Les Mauvaises Rencontres* (1955).

époque, une sorte de disciple, et les choses qui changeaient autour de lui. C'était l'histoire de quelqu'un qui constate un changement qui se fait à travers lui, et dont il est d'ailleurs la victime.

Mais pour le reste, je crois que les sujets que les metteurs en scène ne font pas viennent se greffer automatiquement sur ceux qu'ils font après. Il y a deux sujets que je n'avais pas faits qui sont venus dans *Les Mauvaises Rencontres,* et dans *La Proie pour l'ombre,* il y en a deux aussi : un premier sujet sur la jalousie, et un autre sur la liberté des femmes.

— *Ce film était également un assez vieux projet ?*

— J'avais commencé, il y a quatre ans, à écrire un scénario avec Françoise Sagan qui s'appelait *La Plaie et le couteau.* Ça n'a pas marché ; j'ai fait *Une Vie,* puis j'ai cherché un autre sujet, j'ai repris celui-là ! Il fallait que je puisse tourner bon marché, parce que j'avais de grosses difficultés avec les producteurs. J'ai continué avec Sagan, mais entre-temps, je n'avais plus envie de raconter exactement la même chose, et, comme ce que j'avais envie de raconter, elle n'avait pas envie de le raconter, on s'est séparés. De telle façon que, du tout premier sujet, il ne reste que le nom des personnages et deux scènes.

— *Quelles sont les principales différences entre ces deux versions ?*

— Le premier sujet était sur la découverte qu'une femme fait de son pouvoir à partir du moment où elle s'aperçoit de la jalousie de son mari. Et le second sujet, qui est venu se greffer sur le premier, c'est la découverte qu'une femme fait qu'elle n'est pas invulnérable. Il y avait un autre titre pour le premier sujet, qui était « La Chute », et, au fond, il pourrait aller aussi pour le second.

Je ne suis pas passé de l'un à l'autre par un acte volontaire, mais parce que, pour la première fois, j'ai été attiré par le besoin de dire la vérité sur quelque chose ; ce besoin existait aussi sans doute dans *Les Mauvaises Rencontres* et dans *Une Vie,* mais je ne m'en suis pas rendu compte ; c'était plus intellectuel. Tandis que, dans *La Proie pour l'ombre,* j'ai vraiment voulu montrer un personnage de femme comme je crois, à tort ou à raison, qu'elles sont.

Quelque chose de beau.

Il y a une chose qui me fait plaisir, c'est que toutes les discussions sur le film sont toujours du ton : « Non, les femmes ne sont pas comme ça. Si, elles sont comme ça. Si, tu es comme ça ; mais c'est toi, rappelle-toi... » Je ne veux pas dire que le but de l'œuvre d'art soit d'être la réalité (parce que mon film n'est pas du tout réaliste), mais je suis sûr qu'il y a dans ce film des moments où les gens se sentent concernés : il y a des situations pratiques, des choses aussi bêtes que l'adultère, dans lesquelles, tout d'un coup, tout devient impossible ; et n'importe quel homme, n'importe quelle femme qui a été dans cette situation sait qu'à ce moment-là, les caractères particuliers disparaissent devant une espèce d'irrémédiable, dont il est impossible de sortir. Ce n'est pas du tout de la psychologie. A tel point que, dans la scène de l'auditorium (je n'aime pas beaucoup la fin de la scène avec l'histoire du magnétophone ; c'est une idée, si l'on veut, ce n'est pas une bonne idée), je suis sûr que je n'aurais jamais pu m'en tirer autrement qu'avec l'intervention de la musique : parce qu'il y a trois personnages, et les trois en présence. Ils ne peuvent rien faire. Et il faut que survienne quelque chose d'extérieur qui, tout d'un coup, change les rapports ; la musique est un catalyseur.

En fait, je ne me soucie ni du réalisme, ni du manque de réalisme. Ce que j'essaie de faire, dans une scène, c'est de photographier l'essentiel ; et par moments, l'essentiel, c'est un geste réaliste, et, à d'autres moments, cela peut être une profession de foi — parce qu'on passe très souvent d'un registre à l'autre dans la vie.

Il y a une chose qui me guide dans le choix de ces moments. Il faut qu'il y ait... je ne dirais pas une sincérité ; mais d'une certaine façon, j'ai absolument besoin que ce que je montre soit quelque chose de beau. C'est évidemment sur ce mot « beau » que l'on peut diverger à l'infini ; et je crois qu'au début, je confondais un peu beaucoup beau avec littéraire, musical, etc. Et le petit progrès que j'ai fait, c'est que maintenant je me rends bien mieux compte qu'est beau ce qui est vrai.

Mais je ne pourrai jamais montrer quelque chose de vrai avec l'intention avouée, même si c'est quelque chose d'horrible, que le public se dise : « C'est horrible », et que moi je puisse me frotter les mains et avoir une réaction d'orgueil en me disant : « Qu'est-ce que je suis malin ; je montre de l'horrible, je dénonce l'horrible, et puisque je dénonce l'horrible, je suis très supérieur. » *Je n'aime pas le cinéma de dénonciation.*

L'épingle du jeu.

Cela dit, je crois que la chose très difficile, c'est d'arriver à ce que les choses les plus ordinaires, les plus simples, ou même les plus monstrueuses, soient montrées et soient acceptées par le spectateur comme belles à travers la vision qu'on en a. Je cherche un cinéma, non de dénonciation, mais de réconciliation avec le monde.

— *On ne peut pourtant pas dire que vos personnages soient très sympathiques...*

— Mais peu importe qu'ils soient sympathiques ou non... D'abord, qu'est-ce que ça veut dire, sympathique ? Ce qui est important, c'est que dans tous les films que j'ai faits, à

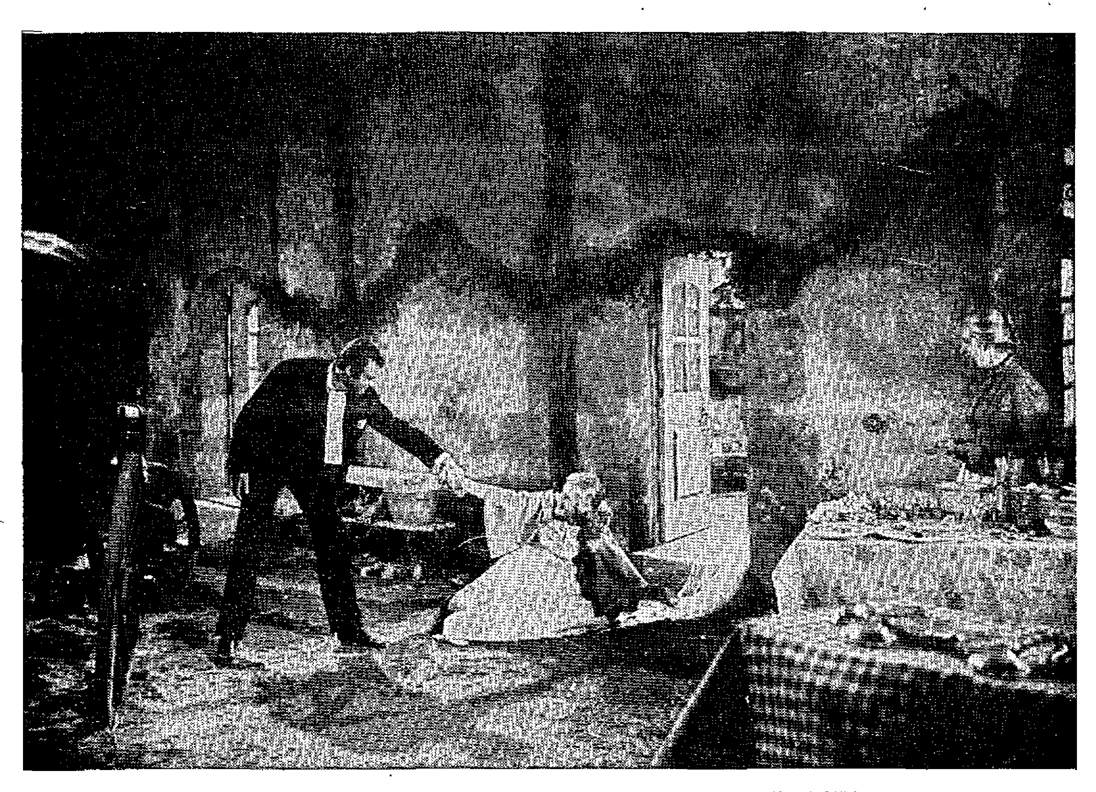
aucun moment, l'auteur ou le spectateur (c'est la même chose) ne peut éprouver un sentiment de supériorité sur le dos de ces personnages. Et je trouve ça très important. Par exemple, le gros reproche qu'on m'a fait pour *Les Mauvaises Rencontres,* c'était celui-là. On me disait : « Vous dépeignez un univers qui est un univers lamentable, et il n'y a même pas le point de vue satirique. »

Mais qu'est-ce que cela veut dire ? Si quelque chose ne vaut pas la peine d'être montré, il ne faut pas le montrer ; on ne peut pas tirer son épingle du jeu. C'est pourquoi je n'aime pas beaucoup la comédie.

On peut juger, bien sûr. Par exemple, Balzac juge tout le temps ; mais il ne se sert pas de ses personnages pour se rehausser lui-même.

— *Mais les problèmes d'ordre moral ne vous intéressent pas beaucoup ?*

— Je pense, moi, au contraire, que dans tous les films que j'ai faits, non seulement tous les personnages ont des problèmes moraux, mais que, pratiquement, c'est la seule chose qui les meut. Ils ne savent peut-être pas comment s'en tirer, ce sont peut-être des problèmes moraux extrêmement bas, petits, c'est fort possible. Mais je sais, moi personnellement, que, quand j'écris un scénario, quelque histoire que je raconte, je sais implicitement qu'il s'agit d'un règlement de comptes ; je sais qu'il y a un personnage qui doit payer, ou que tous les personnages doivent payer pour quelque chose. Et quand j'écris une scène, c'est au fond



Christian Marquand et Maria Schell dans *Une Vie* (1957).

la seule question que je me pose véritablement. Et c'est la seule question qui me permet de faire de la mise en scène. Parce que, forcément, je suis toujours un peu en avance sur la scène, sur l'action ; et cette question est la seule dimension que je peux leur ajouter. Mais à la limite, c'est quelque chose qui ne regarde que moi. Quant au spectateur, ou il le sent, ou il ne le sent pas. Moi, je crois qu'il le sent, je crois qu'en tout cas il le sentira de plus en plus dans tous les films que je ferai, quel que soit le genre de sujet que je choisirai.

Ce côté irréparable.

— Cette dimension dont vous parlez serait celle d'une menace pesant sur les personnages, d'une imminence ?

— Ils sont dans un piège, et puis on les regarde s'en sortir ou pas. Si vous prenez *Une Vie,* où il n'y a pas d'action, il n'y a rien, le seul sujet, c'est la confrontation, depuis la première minute jusqu'à la dernière, d'un homme qui commet la seule faute qu'il ne devait pas commettre, c'est de se marier moitié par argent, moitié par lassitude et pour se laisser aller — et d'une femme qui commet la seule faute qu'elle ne devait pas commettre, c'est d'épouser un homme auquel, secrètement elle sait qu'elle n'a pas droit, parce qu'il est trop beau, trop fort, trop mâle pour elle. Et à partir de la première image, on va attendre pendant une heure et demie de voir ce qui va se passer. Quand j'ai adapté le roman de Maupassant, pourquoi est-ce que j'ai arrêté le film à la seconde même où l'homme était tué ? A la seconde où il meurt, pour moi, l'histoire est terminée.

— Si vous deviez faire maintenant Une Vie, *serait-ce avec un parti pris très différent de celui que vous aviez adopté ?*

— Non, exactement de cette façon-là. Je crois simplement que c'était une entreprise impossible dans la mesure où il ne pouvait y avoir justement aucun affrontement, aucune progression, puisque c'était une situation qui était jouée, complètement, dès la première image. Je m'en étais bien rendu compte, mais c'est justement ce qui m'avait séduit. J'avais pris un parti un peu différent de celui du montage final : je voulais tout de suite accentuer, au contraire, ce côté irréparable, au lieu de le faire progresser. C'est-à-dire qu'on commençait le film au moment où le type lui disait : « Je t'ai épousée pour telle ou telle raison ; maintenant fiche-moi la paix, va dans ton coin », etc. — et où elle se disait : « Je t'aurai avec le temps ; parce que ton attitude est une attitude théorique, théâtrale, négative, et moi qui suis la petite constructive, avec le temps, je te réglerai ton compte ; et finalement, c'est toi qui mourras, et pas moi. » Et c'était ça l'histoire ; c'était l'histoire d'un homme qui se débattait, qui usait ses forces contre quelque chose qui de toute façon cheminait , c'était le lièvre et la tortue. Ça rendait la femme épouvantablement antipathique, mais je dois dire que c'était une idée que j'aime beaucoup.

— Mais le montage définitif a beaucoup compromis vos intentions de départ ?

— Je ne renie pas du tout ce que j'ai fait ; c'est moi-même qui l'ai monté ; mais j'ai fait pour une fois un montage contre le scénario ; ce qu'il ne faut jamais faire.

Par contre, dans le dernier, il n'y a pratiquement aucun montage, pas d'enchaînés. L'évolution du temps est donnée par la faible partie de temps mort tout à fait au début et tout à fait à la fin du plan. Ça suffit.

L'existence des moyens.

— Que pensez-vous de la réputation qu'on vous a faite, d'être un metteur en scène uniquement préoccupé par la technique et les mouvements d'appareil ?



Annie Girardot, Christian Marquand et Daniel Gélin dans *La Proie pour l'ombre* (1960).

— D'abord, je crois qu'il est impossible de faire n'importe quel métier sans s'intéresser aux moyens qui vous permettent de le faire. Il est aussi absurde de reprocher à un metteur en scène de soupçonner l'existence des moyens qu'il emploie, que de reprocher à un peintre de s'intéresser à la technique des glacis, ou à un musicien de s'intéresser à l'art du contrepoint. Ça, c'est une chose. Cela dit, j'ai fait mon dernier film en trente-six jours, en faisant pratiquement un plan par jour ; et j'ai fait cela parce que ça me permettait d'aller beaucoup plus vite, et aussi parce que je trouve que c'est plus beau de voir des acteurs qui jouent toute une scène d'un seul coup, la seule difficulté à ce moment-là consistant à trouver un axe convenable pour mettre le rail, et puis c'est tout. Ce n'est pas du tout pour le plaisir. Et même si c'était pour le plaisir, est-ce que ce serait si grave ?

Ce qui compte quand on tourne une scène, et quand on l'écrit avant de la faire, c'est de sentir le moment où la scène va tourner. Le découpage consiste à photographier cette rupture, et puis à essayer de faire ça dans le mouvement. Pour mon dernier film, les premiers jours, j'ai eu très peur ; pour moi, c'était une question de vie ou de mort que je tienne mon plan de travail. J'ai fait un découpage très fragmenté ; puis j'ai pris un jour d'avance en trois jours, j'ai vu que l'équipe que j'avais autour de moi était absolument capable de me suivre. Alors, le jour suivant, j'ai fait entrer la grue dans une chambre de l'hôtel Raphaël en me disant : « Si je mets plus de deux heures à faire le plan, je la sors et on ne la reverra plus jamais. » Finalement cela ne m'a pas fait de perte de temps ; j'ai

donc décidé, au lieu de tourner le découpage tel que je l'avais écrit, de lier les plans comme, au fond, j'aurais dû le faire, et de tourner un plan par jour, en tournant à six heures moins le quart quatre plans de sécurité, que je n'ai d'ailleurs jamais montés.

Douze petits morceaux.

Il y a d'abord à cela une raison fondamentale, qui est que j'aime suivre les personnages, et que j'étais absolument fou de joie de faire le film en Scope. Mais il y a une autre raison à laquelle on ne réfléchit pas. On me dit : « Vous faites des plans longs, pourquoi ? » Moi, j'ai une explication. Quand on a un découpage qui est fait par exemple en douze plans et qu'on a à faire douze plans dans la journée... Qu'est-ce que faire un plan ? Ça consiste à décider la façon dont les acteurs vont jouer la scène, à choisir la place de l'appareil, à répéter, dire moteur, dire coupez, et recommencer ; ça consiste donc à découper sa journée en douze petits morceaux ; ça consiste à se relaxer, se doper, monter, monter, monter, et puis de nouveau recommencer. Or, c'est impossible. Tandis que, quand on fait un plan long, on s'excite toute la journée parce qu'on fait toute la journée quelque chose de différent ; on est tout le temps en train de faire des choses différentes. Et c'est beaucoup plus amusant de passer une heure et demie à régler un plan bien compliqué, en se donnant à fond, puis de repasser ensuite une heure et demie à le répéter : on a vraiment l'impression de faire quelque chose de dramatique, que chaque plan est vraiment une histoire à lui seul. Je sais que les plans fixes, quand ce ne sont pas des gros plans d'acteurs, ne m'amusent pas beaucoup à tourner ; d'abord, j'ai peur qu'ils ne deviennent photographiques ; et comme, automatiquement, c'est ma tendance... Et de plus, je trouve que, quand il bouge avec les personnages, l'appareil est vraiment l'œil qui vient se porter à droite et à gauche, on sent vraiment le pouvoir actif de la caméra — même si on ne s'en aperçoit pas du tout.

— *Comme dans les films de Preminger et de Mizoguchi ?*

— Cela dit, je veux profiter de l'occasion pour dire que, de même qu'à partir d'un certain moment, on n'a plus beaucoup de révélations littéraires, quand on a lu à vingt ans les trois cents choses vraiment bien, de même, dans ces dix dernières années, je n'ai eu qu'une révélation, c'est justement Mizoguchi, que je considère comme quelque chose d'absolument ahurissant.

Très modestement.

— *On dit, par contre, que vous n'aimez plus guère Orson Welles...*

— C'est sans doute vrai ; ou plutôt, ça n'est pas exactement ça : pour être tout à fait honnête, il y a une chose que je déteste maintenant, c'est le cinéma en dehors de la mise en scène. Je m'explique : je trouve qu'il faut être réactionnaire quand on fait un film ; il faut être très humble. On a un outil absolument fantastique entre les mains ; et pendant des années, qui ne remplaceront jamais les siècles où les hommes ont appris à utiliser les autres moyens, il faut s'en servir très modestement. Et ce que je reproche à Orson Welles — pas à lui, parce que ça provenait d'une grande générosité d'esprit, mais ce que je reproche à l'école Orson Welles — c'est qu'il est tout de même plus difficile de photographier quelqu'un qui fait quelque chose, que de faire du montage, des commentaires, des mouvements d'appareil dans le vide. Ce n'est même pas une question de facilité ou de difficulté, c'est que je pense qu'on ne doit pas se servir aujourd'hui du cinéma comme s'il avait quatre mille ans, que tout ait déjà été fait, et spéculer dès maintenant sur la destruction.

— *Cela dépasse donc le cas particulier de Welles ?*



Anouk Aimée et Giani Esposito dans *Les Mauvaises Rencontres.*

— Non, parce que son plus grand péché, si j'ose dire — et cela lui est venu du théâtre et de la culture, ce qui est très bien — c'est d'avoir cru qu'on pouvait « donner » quelque chose au cinéma. Peut-être eût-il dû chercher simplement à être un bon metteur en scène, dans le sens classique. Au fond, il a surtout été un lien entre une certaine culture et un certain moyen d'expression; mais je pense qu'il ne faut pas prendre le cinéma de trop haut.

— *Vous êtes contre ce qu'on appelle le cinéma « littéraire »?*

— C'est plus complexe que ça; par tempérament, je trouve que c'est de l'image, de ce qui se passe sur l'écran, que doit sortir tout ce qu'on veut dire, et non en ajoutant sans cesse de l'extérieur. Par exemple, je vais faire un film de guerre; je vois pas mal de films de guerre américains. Je revoyais l'autre jour *Attaque* d'Aldrich, et *Aventures en Birmanie* de Walsh. Eh bien, il y en a un qui est un milliard de fois supérieur à l'autre, c'est le film de Walsh, parce que c'est un film très simple, tandis que l'autre est beaucoup trop théâtral et littéraire. Autrement dit, le cinéma est encore un art classique.

— *Vous reprochez à Aldrich d'être un cinéaste décadent ?*

— C'est un reproche qui est difficile à faire parce qu'en même temps, je pense qu'il n'y a pas de domaine qui soit interdit au cinéma, que tout lui est bon, qu'il n'y a pas de complexes à avoir. Je ne crois pas non plus que préférer Walsh à Aldrich, ce soit une question de redécouvrir la pureté ou quoi que ce soit de ce genre. C'est simplement qu'il y a des choses qui sont plus directes que d'autres; c'est tout.

Un recul arbitraire.

En fait, je crois une chose très simple, c'est que tout ce qu'on a envie de dire, de faire dans les films, il faut le faire comme on le sent, comme on a envie de le faire. Cela ne me gêne pas du tout que, dans un film, il y ait quelqu'un qui parle pendant une demi-heure et qui récite du Shakespeare, qui s'arrête, qui recommence; cela ne me gêne pas du tout. Ce qui me gênerait beaucoup plus, ce serait une orchestration de tout cela. On peut très bien filmer une pièce de théâtre, telle quelle, et faire un film très très très beau. Ce que je refuse, ce n'est même pas la rhétorique, parce que ça peut être aussi très beau, c'est prendre un recul arbitraire, d'une façon ou d'une autre, vis-à-vis de ce qu'on veut raconter. Parce que le recul, il se prend tout seul.

— Votre mode de récit est cependant très elliptique, très moderne ?

— Il n'y a aucune raison, parce qu'on fait du cinéma, pour raconter des histoires à la façon de Butor, mais il n'y a aucune raison non plus pour les raconter à la façon de Balzac, de Thomas Hardy ou de Stevenson. On raconte en général des histoires qui se passent aujourd'hui; et je trouve que les deux partis pris sont finalement aussi faux l'un que l'autre. *Under Capricorn,* par exemple, c'est un film sublime; ça se passe vers 1840 en Australie, c'est une histoire qui pourrait ressembler à une nouvelle de Dostoïevsky récrite par un auteur anglais, c'est un film en costumes; et pourtant c'est un film terriblement moderne, et beau sans le moindre archaïsme.

— Votre stylisation naît donc d'une réflexion sur le cinéma, et non sur la littérature ?

— Pour être tout à fait franc, je ne cherche pas du tout à styliser; c'est peut-être à cela que j'arrive, mais je chercherais plutôt le contraire.

Les escaliers de Cocinor.

Il y a une chose qui m'a frappé. J'ai donc tourné ce film en trente-six jours; quand j'ai commencé à tourner, aucun de mes extérieurs n'était repéré; au départ, je m'étais juré avec Christian Marquand qu'on ne s'occuperait que de deux choses : premièrement, de ne pas dépasser le devis, et, deuxièmement, de raconter l'histoire, uniquement, qu'on ne s'occuperait de rien d'autre. A la dernière minute, j'ai décidé de faire le film en Scope pour une seule raison : dans les escaliers de Cocinor, j'avais rencontré Matras, qui avait renoncé à utiliser le Scope pour le film de Doniol. Il me dit : « Il y a pourtant une chose que je regrette, ce sont les gros plans. » Et là-dessus l'idée m'apparaît, fulgurante; je me rappelle qu'en effet les plus beaux gros plans que j'ai vus étaient dans des films en Scope, et je me dis : il n'y a qu'à faire le film sans s'occuper du tout des décors, ni de rien, uniquement sur les visages. Je pars donc en me disant que je ne m'occuperais que des acteurs, que de l'histoire, que je ne regarderais jamais si une pièce est bien ou mal décorée, que je ne ferais jamais d'effets photographiques... J'ai commencé le film; et, vraiment, quand je tournais, je souffrais. Je voulais tourner à Orly, je n'ai pas pu, j'ai tourné au Bourget. Je n'ai jamais eu, jamais, dans aucun décor, ce que je voulais. Je savais que, dans mes premiers films, j'aurais poussé des hurlements, j'aurais refusé de tourner, j'aurais fait changer le décor. Là, j'ai fait le contraire; je n'ai rien dit, non seulement parce que je n'en avais pas les moyens, mais en pensant : cette fois-ci, pas de blague, fais attention, ne recommence pas le coup d'*Une Vie*. C'est vraiment le seul film où je n'ai pas été obsédé par la mise en scène; il n'y a pas eu de préparation technique, pas de costumes; il y a une robe de chez Chanel, et puis c'est tout... parce que j'étais, pour la première fois, complètement et totalement confiant dans les positions des personnages par rapport les uns aux autres; j'aurais pu les faire entrer dans n'importe quel décor, à n'importe quel moment, habillés de n'importe quelle façon, je ne dis pas disant n'importe quoi, mais presque — que pour moi, la scène aurait été exactement la même, au moment donné du film.



Annie Girardot et Daniel Gélin, dans *La Proie pour l'ombre.*

— *Parce que, pour vous, le cinéma est d'abord affrontement corporel ?*

— Exactement. Les limites de ça, c'est le cinéma théâtral américain, et c'est donc ce qu'il faut dépasser. Je n'aime pas, par exemple, certaines scènes entre Gélin et Annie Girardot parce que, justement, on sent trop la scène théâtrale par derrière ; il faudrait arriver à l'enlever, il faudrait que la texture dramatique disparaisse complètement, mais qu'elle soit toujours donnée par le déroulement de l'histoire et par la façon dont les scènes sont photographiées.

— *Ceci était vrai déjà pour certaines scènes des* Mauvaises Rencontres, *comme celle de la librairie.*

— Oui, c'est vrai, mais cette scène restait pour moi gratuite parce qu'au fond, c'étaient des gens qui n'avaient pas grand-chose à se dire et qui se promenaient dans un décor. J'ai revu le film, et une scène qui me paraît maintenant bonne, c'est, par exemple, celle où elle conduit Giani au train, parce que c'est une scène où les gens disent franchement les choses importantes.

Une certaine politesse.

Une des raisons pour lesquelles j'aime beaucoup mon dernier film, c'est parce que c'est le seul de ceux que j'ai faits dont j'ai été plus content au bout-à-bout qu'aux rushes. Dans tous les autres, j'étais content aux rushes, mais là, pour la première fois, j'ai vu un bout-à-bout sans angoisse. Tandis qu'avant, au bout-à-bout, je trouvais que c'était épouvantable ; je ne retrouvais une vague sensation agréable que pendant les mixages, et j'étais de nouveau toujours consterné à la standard. Dans ce film-là, le bout-à-bout existait, en bien ou en mal.

— Comment concevez-vous vos rapports avec le public; de quelle façon pensez-vous à celui-ci ?

— Je n'y pense pas; mais je voudrais y penser, et j'essaie d'y penser. Et j'espère toujours que ce que j'aime plaira. La seule concession que j'ai faite — et encore ce n'est pas une concession, c'est une certaine politesse — c'est que les personnages, cette fois-ci, s'expliquent. La scène du dîner est évidemment une très mauvaise scène; je le sais parce que c'est la seule scène que j'ai eu du mal à tourner; j'ai été obligé de la recommencer trois fois, parce que je ne m'en sortais pas. C'est la seule concession; mais c'était pour faire comprendre sur quel terrain la partie allait se jouer.

Par contre, il y a deux reproches qui m'exaspèrent; les autres me laissent indifférents, et beaucoup sont justifiés. Le premier, c'est quand C. M. me dit : « Je n'aime pas la calligraphie. » Je lui ai répondu : « La prochaine fois, je ferai un film pour quatre millions, en mettant trois jours à le tourner, et peut-être ne restera-t-il plus de calligraphie. » Le second, c'est une fille qui m'a dit : « Dans les dialogues, les gens disent trop souvent des choses définitives. » — Oui, c'est peut-être vrai, mais les gens ne sont pas forcément tout le temps des plaisantins. Il y a des moments où ils ont besoin de dire tout de même ce qu'ils veulent, ce qu'ils cherchent. Dans *Le Jugement des flèches,* la scène où Steiger parle en apologue : « Vous connaissez l'histoire de ce général américain... », moi, je trouve ça très bien; parce qu'en plus, ce sont des choses qui sont très vraies. Et si c'est théâtral, ce l'est avec modestie, humilité, efficacité.

(Propos recueillis au magnétophone.)



Maria Schell et Ivan Desny dans *Une Vie.*

TROIS INTERVIEWS DE MIZOGUCHI

Ces trois interviews ont été prises dans les années 50 par Tsuneo Hazumi, qui, mort en 1958, fut un des meilleurs critiques de cinéma japonais, et l'ami intime de Kenji Mizoguchi.

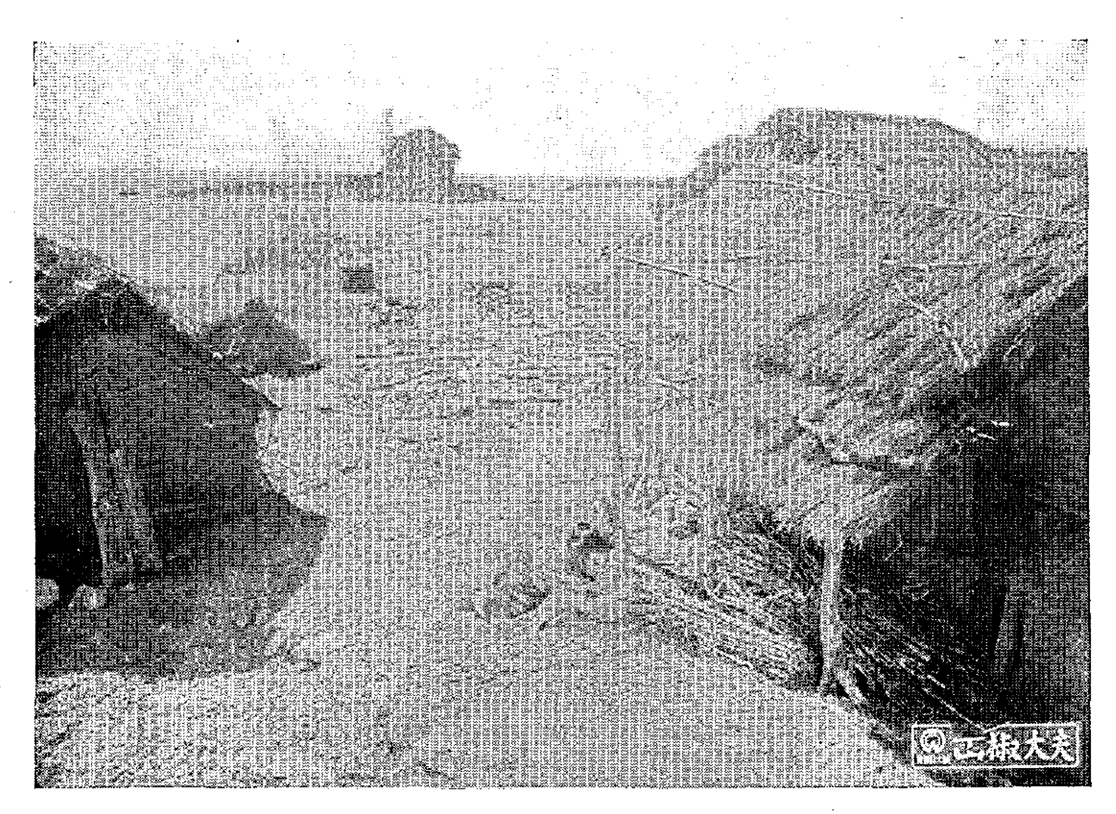
***

1. — BILAN DE LA CINQUANTIEME ANNEE.

Vous voulez que je vous parle de mon art ? C'est impossible. Un metteur en scène de cinéma n'a rien à dire qui mérite d'être dit. Ce n'est pas comme les artistes qui travaillent dans d'autres domaines. J'ai tourné mon premier film en 1921, voici trente ans que j'exerce ce métier. Si je réfléchis à tout ce que j'ai fait de tout ce temps, je ne vois qu'une longue série de compromis et de querelles avec les capitalistes, qu'on appelle aujourd'hui producteurs, pour réaliser un film qui me plaise. Je travaillais vraiment avec le seul désir de pouvoir choisir de faire un film suivant mon goût. Mais il arrive que je sois obligé parfois d'accepter un travail, tout en sachant à l'avance qu'il ne peut offrir la moindre chance de réussite et ne m'apporter même qu'un échec absolu.

Supposons, par exemple, qu'une vedette de la compagnie soit sans emploi ; si on ne la fait pas tourner, elle sera prise par une autre compagnie. On monte donc rapidement un projet dans le seul but de la conserver. Si le scénario ne me plaît pas, il me sera impossible de consacrer beaucoup de temps à le corriger. Evidemment, l'œuvre ainsi entreprise ne peut être une réussite. Et ceci m'est effectivement très souvent arrivé. Je ne vous dis pas cela pour m'excuser ; tel est le destin auquel ne peuvent échapper les metteurs en scène du monde entier.

Né en 1898, j'ai atteint mes cinquante-deux ans au mois de mai de cette année. Pour un metteur en scène japonais, je ne suis peut-être plus tellement jeune. Comme vous le voyez, j'ai une excellente santé. Je garde encore une grande passion pour les femmes. J'avoue m'être senti très envieux de Matisse en lisant l'autre jour un article où l'on écrivait qu'à soixante-dix ans, il avait eu un bébé de sa jeune femme de vingt ans.



Sansho Dayu (*L'Intendant Sansho*) (1954).

Je pense en tout cas qu'un vrai travail d'artiste ne saurait être accompli qu'après cinquante ans, lorsque la vie s'est enrichie des expériences accumulées.

Je ne bois pas. Bien sûr, quand j'étais jeune, je buvais beaucoup, et parfois de façon incroyable, mais j'ai pris ces jours-ci la décision de ne pas dépasser une bouteille de bière par jour. C'est que je voudrais vivre longtemps et, au terme d'une longue vie, réussir un bon film. A vrai dire, je n'en ai encore fait aucun qui me plaise. En doutez-vous ?

Quand j'étais jeune, il m'est souvent arrivé d'être ravi d'un succès apparent, quand, par hasard, un critique faisait mon éloge. C'est seulement à partir de mes quarante ans que j'ai vraiment commencé à comprendre les vérités humaines que je voudrais exprimer par le cinéma. Depuis lors, le cinéma devint pour moi un art extrêmement difficile.

Jusque-là, j'avais déjà tourné de nombreux films qui prenaient comme sujet la vie populaire des bas quartiers de Tokyo et celle de l'époque de Meiji (1868-1912). Mais je crois que c'est seulement à partir de *Naniwa Hika* (*Elégie de Naniwa*) et de *Gion No Kyodai* (*Les Sœurs de Gion*) que je me suis mis à regarder les hommes avec lucidité.

Et c'est justement à cette époque que j'ai commencé à utiliser cette technique du plan-séquence qui consiste à ne jamais changer de plan durant toute la séquence, la caméra restant à une certaine distance.

Ces longues séquences gênent souvent le spectateur. Ainsi un professeur de psychologie de l'Université de Kyoto m'arrêta un jour pour me dire que cette technique n'était qu'un non-sens par rapport à la psychologie du spectateur. Il paraît, selon celui-ci, que

l'on s'ennuie, si une scène de cinq minutes est composée d'une façon statique. Mais en adoptant semblable méthode, je n'ai pas eu non plus la moindre intention de représenter un état statique d'une quelconque psychologie. Au contraire, j'en suis venu là très spontanément, en poursuivant ma recherche d'une expression plus précise et plus spécifique des moments de grande intensité psychologique.

Dans la courbe d'une scène, si vient à apparaître, avec une densité croissante, un « accord » psychologique, je ne peux alors le couper tout d'un coup sans regret. J'essaie donc de l'intensifier en prolongeant la scène aussi longtemps que possible. Et voilà née cette technique de mise en scène que vous voyez ; ce n'est donc pas avec une conscience bien nette, ni par goût de la nouveauté que j'ai commencé à la pratiquer. Moi qui, durant un long temps, n'avais pu dépasser le style de mise en scène du cinéma muet, je fus tout naturellement conduit à choisir pareille technique par le simple désir d'éviter la méthode classique, mais usée, de description psychologique par close-up. Je ne veux donc nullement insinuer que la mienne seule serait juste.

On aurait tort de dire que je ne prends en considération que ce style de scénario et de mise en scène suivant la manière de Mizoguchi. Il y a évidemment un style de mise en scène propre au cinéma muet, un autre au parlant. Mais, et c'est la même chose pour la couleur, il faut s'essayer au travail pour apprendre quelle mise en scène faire en chaque circonstance. En ce sens, un metteur en scène ne doit jamais cesser d'être jeune.

***

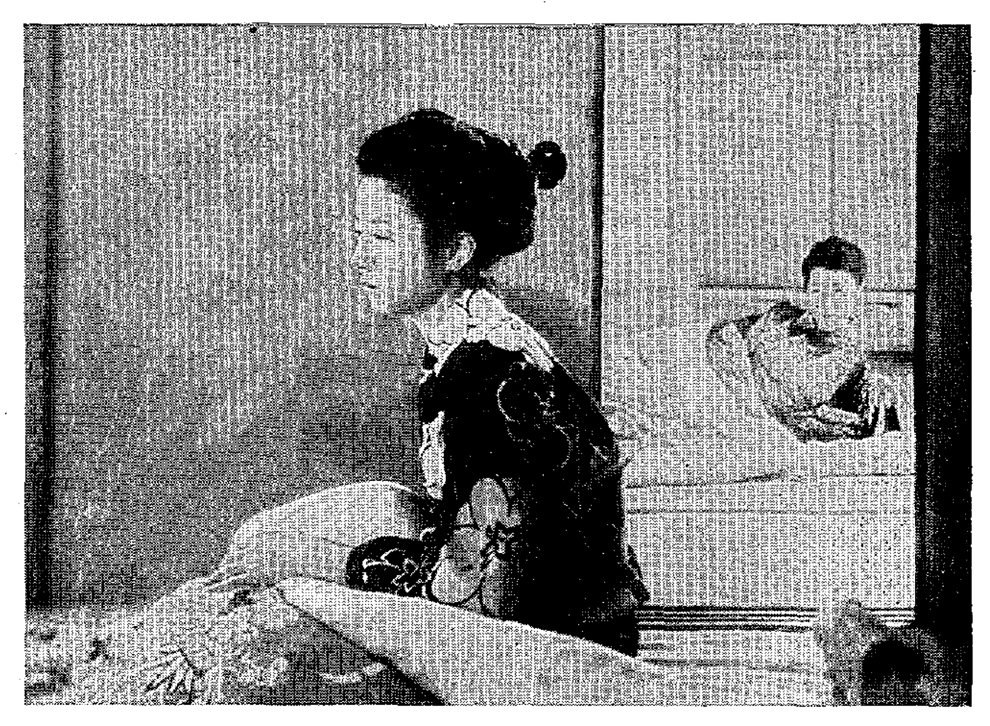
2. — L'ERE DE MEIJI.

J'ai tourné de nombreux films sur l'époque de Meiji, des films dont le sujet était pris dans la vie quotidienne de l'époque pendant laquelle régna l'empereur Meiji. On raconte souvent qu'il m'arriva de réclamer de menus accessoires, telle une petite lampe, avec une précision exagérément rigoureuse, et que, pour obtenir celle-ci, j'ai insisté toute une journée. Cette histoire est vraie, et c'est ainsi que j'ai réalisé cette série Meiji : *Nihon-Bashi* (*Le Pont de Nihon*), d'après Izumi Kyôka, grand écrivain de Meiji, *Taki No Shiraito* (*Fil blanc de chute d'eau*), *Tojin Okichi* (*Okichi l'étrangère*), *Jinpuren* (*Insurrection Jinpu*) et, plus tard, *Zangiku Monogatari* (*Histoire des chrysanthèmes tardifs*), *Naniwa Onna* (*La Femme de Naniwa*) et *Geido Ichidai Otoko* (*Une Vie d'acteur*).

Disons-le, un homme comme moi est toujours tenté par le climat de beauté de cette époque. De plus, j'étais alors en profonde sympathie avec l'esprit populaire de révolte qui imprègne les œuvres de Kyôka. Il me serait cependant impossible de faire aujourd'hui un tel film, suivant les textes de Kyôka, si jamais l'idée venait à quelqu'un de me le proposer. Même cas pour les films sur la vie d'acteurs.

Au temps où je faisais cette sorte de films, les militaires exerçaient une censure extrêmement sévère ; et, tandis que je désirais m'avancer dans la direction de mon *Elégie de Naniwa,* ceux-ci me l'ont interdit, en qualifiant l'esprit de ce film de « tendance décadente ». J'étais donc obligé, pour éviter leurs attaques, de réaliser ces films sur les acteurs. Evidemment ce n'était pas seulement pour y trouver refuge. Et je peux le dire : ce qui m'a fait tourner ces films fut aussi la nostalgie de cette époque que j'aimais en homme qui y est né et y a été élevé. Je n'en étais que plus désireux d'exprimer sa beauté. Voilà pourquoi j'étais très exigeant, même s'il ne s'agissait que d'une petite lampe.

Avant que je commence à tourner ces films consacrés à Meiji, on avait trop rarement réussi à traduire avec fidélité la vie et les mœurs de ce temps. Comment aurait-il été possible de les filmer comme il fallait, si l'on utilisait des décors improvisés et des accessoires de hasard ? Il faut seulement ajouter qu'il n'y avait à cette époque aucun spécialiste



Nobuko Otowa et Kinuyo Tanaka dans *Oyusama* (1951).

de la décoration, ce qui semble inimaginable aujourd'hui. Maintenant, les metteurs en scène n'ont plus besoin de s'épuiser au travail dans une telle minutie de détails, tandis que ceux d'alors devaient être à la fois producteurs et conseillers artistiques.

Sur ce point particulier, je pense que nous pouvons envier la façon dont sont produits les films étrangers, si on la compare à celle des films japonais. Dans les films étrangers, l'anecdote s'appuie sur les caractéristiques spécifiques, et nettement exprimées, d'une région et d'une époque. Au Japon, on peut bien ressusciter vaguement le climat de Meiji, mais non faire, de façon précise, la distinction visuelle entre chaque étape, depuis le début de Meiji jusqu'à la guerre russo-japonaise. Pour l'époque qui coïncide avec le règne de l'empereur Taisho (1916-1926), le travail deviendrait encore plus difficile. Bien qu'il s'agisse d'un passé tout récent, nous sommes déjà incapables de bien saisir les tendances morales et l'atmosphère générale de ce temps-là. Ici réside une des principales difficultés de l'art visuel, que ne connaît pas la littérature.

Si j'avais, par exemple, l'intention de faire un film d'après le texte original de « Tsuyu no ato saki », de Kafu Nagai (grand écrivain de l'ère Meiji), je ne pourrais avoir assez de confiance en moi pour être sûr de bien exprimer la vie et les mœurs telles qu'elles sont décrites dans ce roman.

Autrefois, j'ai tourné une série d'œuvres régionalistes comme *Elégie de Naniwa*, à Osaka, *Les Sœurs de Gion*, à Kyoto, *Le Pays natal* (*Furusato*), à Tohoku, petite ville de la région Nord-Est ; le motif était, chaque fois, d'exprimer la vie particulière de ces régions. Mais j'ai compris, en tournant ces films, qu'il était impossible de réaliser dans un studio de Kyoto un film dans lequel on voudrait traiter un drame d'actualité sans perdre l'accent authentique de la vie régionale. Si c'est vrai, me suis-je dit, je n'ai qu'à choisir un endroit que je connaisse bien, pour y avoir habité, comme Kyoto ou Osaka.

Ainsi ai-je décidé de fixer mon regard sur la vie de leurs habitants, et surtout de les regarder avec méchanceté. Etant donné que j'ai les défauts d'un homme né et élevé à Kyoto, j'ai pu bien saisir leurs forts et leurs faibles. Et bien que je ne croie pas avoir fait une description sans défauts des gens de cette région de Kamigata, dans l'*Elégie de Naniwa* et *Les Sœurs de Gion,* je peux dire que ces deux films furent tout de même un bon exercice pour mieux voir les réalités humaines.

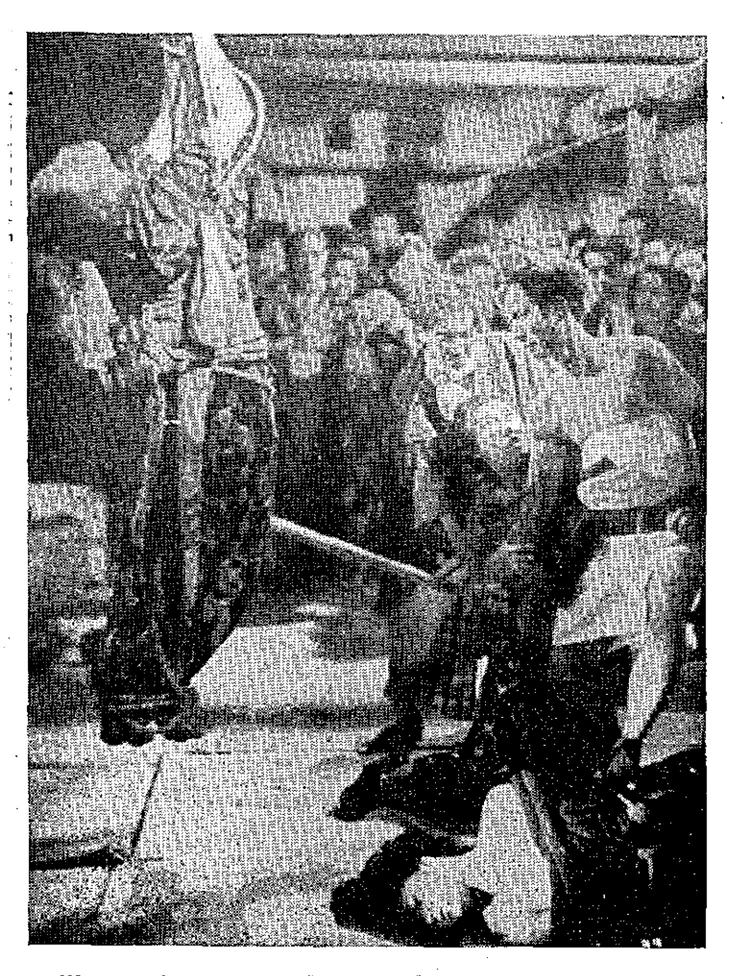
⁂

3. — LE CORPS A CORPS.

Mon film *Flamme de mon amour* est devenu la cible de maintes critiques sévères. Dans un de ces articles, on l'a qualifié de « film d'animal sauvage », en ajoutant que tous les personnages hurlent du début jusqu'à la fin. C'est, me suis-je dit, une critique pertinente. Si je le dis, ce n'est pas pour ne pas avouer franchement mon échec. J'avais moi-même conscience de faire un film de cette sorte. Si j'ose ainsi parler, c'est un film « barbare ». Cela dit, le résultat n'était pas vraiment satisfaisant. Il en fut de même pour le film sur les prostituées intitulé *Femmes de la nuit.* A cette époque, je conservais, me semble-t-il, un ressentiment qui s'était accumulé en moi pendant toute la longue durée de cette guerre, et je voulais le jeter sur quelque objet. On pourrait nommer ce style cinématographique une mode d'après guerre à la Mizoguchi, ou encore une bravoure déplacée chez un vieillard. A vrai dire, j'étais stimulé par les tableaux que Picasso avait faits juste après la fin de la guerre. J'ai voulu, en tout cas, attaquer les objets au corps à corps.



Sanae Takasugi et Kinuyo Tanaka dans *Yoru no Onna Tachi* (*Les Femmes de la nuit*) (1947).



Waga Koi wa Moenu (*Flamme de mon amour*) (1948).

J'avoue maintenant qu'une histoire comme *Femmes de la nuit* ou *Flamme de mon amour* ne doit pas être filmée avec une attitude si passionnée, mais qu'il faut garder un sang-froid suffisant pour pouvoir faire une description évocatrice, mais objective.

De ce point de vue cependant, une actrice comme Isuzu Yamada est admirable. Pour elle, jouer est déjà une manière de vivre, bien ou mal. C'est cet état qu'indique justement l'expression de « corps à corps ».

Il n'y a au Japon que deux actrices, Kinuyo Tanaka et elle, à qui l'on puisse appliquer ce mot. Et, bien que les spectateurs en viennent à les critiquer d'un point de vue artistique toujours relatif, on peut dire qu'elles en sont elles-mêmes à ce stade absolu où elles s'imposent par leur seule personnalité et peuvent jouer en suivant leur propre nature. C'est la même chose pour un acteur de théâtre, lorsqu'il atteint une certaine limite. J'ai travaillé une fois avec Shotaro Hanayagi, pour mon film *Histoire des chrysanthèmes tardifs*, et j'ai remarqué que, pour un acteur de grande expérience comme lui, jouer est vivre immédiatement son propre personnage, ce qui diffère beaucoup du style de l'acteur de



Michiyo Kogure, Yuriko Hamada et Eijiro Yanagi dans *Yuki Fujin Ezu* (*Madame Yuki*) (1950).

cinéma ordinaire, qui ne sait jouer que dans le petit espace délimité par la caméra. J'ai aussi, de ce point de vue, une grande admiration pour Louis Jouvet, un acteur français très connu.

Quand j'ai dirigé Tanaka ou Yamada, j'ai compris qu'il ne sert de rien de leur expliquer leur rôle avec des indications minutieuses. Tout ce que je peux faire pour elles, c'est me plier à leur style de jeu et trouver le rythme juste pour leur action.

Aujourd'hui comme naguère, je veux faire des films qui représentent la vie et les mœurs d'une société donnée. Mais on ne doit, en aucun cas, désespérer le spectateur. Il faudrait inventer un nouvel humanisme qui puisse lui apporter un salut.

Je veux continuer à exprimer le nouveau, mais je ne peux tout à fait abandonner l'ancien. Je conserve un grand attachement pour le passé, tandis que je n'ai que peu d'espoir en l'avenir. Et quelles que soient mes difficultés pécuniaires, je ne pourrai m'empêcher de céder à ma passion pour mon travail.

(Propos recueillis par TSUNEO HAZUMI.)



Françoise Prévost et François Maistre dans *Paris nous appartient*, de Jacques Rivette.

AVANT LES AVANT-PREMIÈRES

par François Weyergans

Diverses circonstances ont rendu plus malaisée que prévu la sortie de quelques films français ambitieux, audacieux et beaux. Il nous a semblé que ce n'était pas là raison suffisante pour ne point leur rendre hommage dès maintenant (d'autres séries suivront éventuellement).

Paris nous appartient

Paris nous appartient se refuse à l'analyse. Les événements s'y déroulent en marge, grandes marges de vide et de silence où Rivette fait aboutir notre appréhension. Résumer les péripéties d'un tel film est périlleux, car c'est plus que jamais s'exposer à laisser s'évanouir l'essentiel. D'autres s'en chargeront peut-être. Le sujet apparent, c'est l'intrusion d'une personne étrangère à un groupe, dans ce groupe

qui se désagrège lentement, — est-ce à cause d'elle ? ou d'un suicide dont nous savons peu ? En réalité, il ne s'agit point de cela, et décidément ce film est inracontable.

Le dessein de Rivette est beau parce qu'il s'efforce d'emprisonner l'absurde, un absurde qui n'est pas au-delà de son langage, mais duquel ce langage tout entier ne cesse de se nourrir. Le langage, et l'artiste, sont à l'intérieur de l'absurde — mais point absurdes eux-mêmes. Le poète conquiert le sens sur le non-sens. Le langage altier de Rivette y parvient en abolissant le métier au profit de l'inspiration, en ne se brisant pas sur les abords inaccessibles du mystère, mais en méditant au centre du mystère, délaissant les complexités de la ligne brisée pour se confier dans une courbe qu'on peut appeler aussi d'un titre dont Blanchot usait à propos de Camus : le Détour vers la Simplicité. Ce qui fit par certains, non sans raison, évoquer Griffith. Une formule journalistique court depuis quelque temps, selon laquelle *Paris nous appartient* serait un autre *Citizen Kane* : c'est de Griffith qu'il faudrait plutôt parler puisque Rivette ne réinvente pas : calmement, il invente.

Rivette illustre cette nouvelle notion de cinéma « pur » brillamment définie par lui comme un « jeu de glaces où l'objet, loin d'être détruit, révèle et superpose tous ses visages ». Mais dans *Paris nous appartient,* l'objet n'a pas de visage, ou faut-il penser que le film brasse tant de visages pour n'en désigner qu'un, celui d'un monde où nous avons à déchiffrer, comme sur un palimpseste, quelque arrière-histoire ? Je le crois, et n'hésiterai pas à reconnaître ici un portrait de notre angoisse commune, que la dernière séquence, soudainement, mue en *effroi,* et, semblerait indiquer Rivette, en accord avec la pensée heideggerienne, cet effroi seul permet de dépasser l'angoisse.

Paris nous appartient oscille perpétuellement du voilement vers le manifeste, de la peur vers le mystère (la peur est mystérieuse, mais le mystère fait peur), tirant sa nécessité d'une unité plus profonde, de la réunion quelque part de ces fils qui nous apparaissent éparpillés, du moment toujours éludé où les personnages de Rivette pourront mettre « bout à bout les fragments d'un même secret : le bonheur » (si je retrouve la conclusion de *Toute la mémoire du monde,* c'est que l'un et l'autre films sont deux fières questions posées par l'homme à sa nuit).

Les personnages de *Paris nous appartient* sont doublement exilés, car, depuis Joyce, nous savons qu'il y a l'exil économique et l'exil spirituel. En exil dans un monde glacé, c'est aussi une certaine image de la condition humaine. Cette image pourrait s'arrêter à un pessimisme facilement lucide, mais Rivette la continue, comme on dit d'un poète qu'il continue sa métaphore. Paris nous appartient, mais, nous rappelle Péguy au générique, Paris n'appartient à personne. Nous sommes dépossédés de Paris par le mal de notre époque que Péguy encore appelait « l'amnésie de l'éternel ». Le Paris qui nous appartient, c'est le Paris où Gérard de Nerval s'est suicidé, le Paris arpenté par Nadja, le Paris contaminé par ce complot dont Rivette nous menace à présent.

Le Petit Soldat

A bout de souffle est peut-être le seul film adolescent du cinéma, et, par là, inappréciable. *Le Petit Soldat* est une œuvre plus mûre, plus surveillée, où on reconnaît ce romantisme dompté dont parlait Gide. D'un film à l'autre, toute ostentation a disparu. Dans un texte célèbre du « Secret professionnel », Cocteau fait la séparation entre l'artiste qui fait remarquer comme il épaule bien et celui qui fait mouche n'importe comment. Dans *Le Petit Soldat,* Godard fait mouche à chaque plan, en plein dans le mille qui se nomme tour à tour franchise, hardiesse, fantaisie, émotion, justesse de ton, et toujours poésie.

Le Petit Soldat, placé sous le signe de la liberté, nous présente vraiment un homme en liberté, comme disait naguère une émission radiophonique. Tout se passe, un peu comme chez Rouch, comme si le héros existait en dehors du film,

et que Godard se contente de nous donner des aperçus de cette existence. D'où cette technique de prise de vue « à la sauvette », pour ne pas effaroucher, pour être plus disponible aux sollicitations du hasard, à celles aussi de la beauté. Les sentiments et les *conduites passionnelles, dit la psychologie moderne, sont inventés* comme les mots. Ils appartiennent donc au cinéaste comme les mots à l'écrivain. Godard, par exemple, invente le sentiment amoureux dans l'admirable séquence où le petit soldat prend photos sur photos de son amie.

J'admire particulièrement chez Godard la façon dont nous entrons en contact avec ses personnages : simultanément, nous allons vers eux et ils viennent vers nous. Comment qualifier cela ? Je crois que les personnages (en réalité, le petit soldat seul, car la fille reste bien mystérieuse, et les autres sont des comparses) se livrent à nous comme dans la vie : par le dialogue, par la narration de ce qui leur est arrivé, par leurs gestes, cependant que la mise en scène de Godard, nous transmettant ces messages bribes par bribes, nous contraint à plus d'attention, voire de sollicitude, nous rapproche de celui qui nous parle.

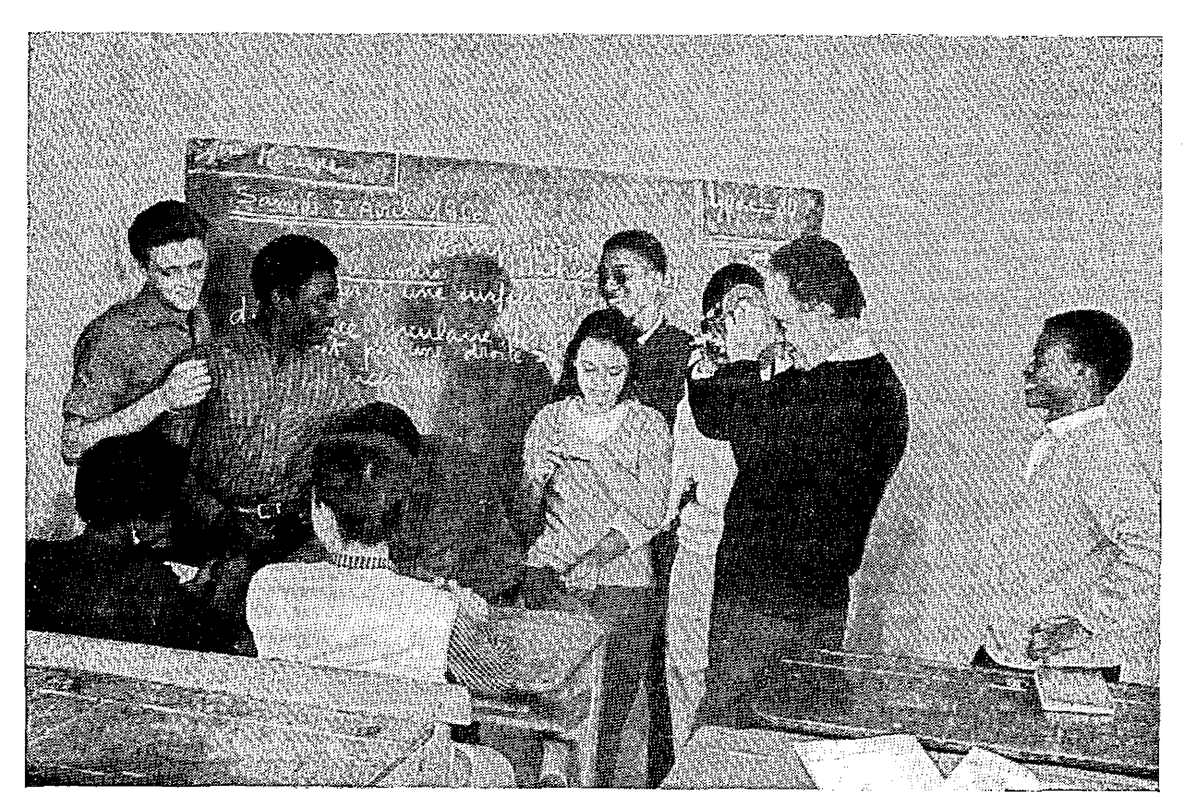
Et ce n'est pas la moindre de nos surprises que de s'apercevoir tout à coup que nous sommes un peu dans le film, que Godard y est aussi, et qu'il s'agit d'une confession. *Le Petit Soldat* aurait très bien pu s'appeler *L'Age d'Homme*.

Si, esthétiquement, Godard semble se réclamer de *Picpocket* (et qui le lui reprochera ?), par son ton, il fait songer au *Testament d'Orphée*. Elle est émouvante, la rencontre de ces deux voix, à l'origine et au terme de vies publiques où la pudeur a pris, prendra le visage de l'impudeur, la sincérité, celui de l'artifice, dans la même volonté de sérieux et de sérénité.

Enfin, le style de Godard postule impérieusement une grande accointance avec



Anna Karina et Michel Subor dans *Le Petit Soldat*, de Jean-Luc Godard.



Jean Rouch, filmant une scène de *La Pyramide humaine.*

son époque. Ses films sont terriblement datés, mais je ne pense pas qu'ils finiront par dater, plutôt par faire date. Parler à ce propos de Stendhal suffira amplement à marquer la mesure de notre estime, Stendhal qui a su toujours, comme Godard, comme Arthur Penn, mêler le terrible et la volupté tendre.

La Pyramide humaine

L'expérience prodigieuse de Rouch continue, vérifiant de plus en plus ce mot de Dreyer : « Nous devons nous servir de la caméra pour supprimer la caméra. » Et qu'importe si Rouch au départ fait œuvre d'ethnologue ou de sociologue, puisqu'à l'arrivée, il est metteur en scène. Son film n'est jamais voulu, et la spontanéité y est l'élément de la liberté. Le sentiment de liberté (par le biais de quoi il faut peut-être approcher tout le cinéma moderne) naît d'abord d'un certain emploi du temps. Le célèbre plan de Flaherty où Nanouk guette le phoque était l'expression d'un devenir, de la vie en train de se faire ; le montage de Rouch ne suscite pas une durée, ne construit pas, mais reconstruit, mais récapitule une succession d'instants, d'où un sentiment plus précaire, plus instable, et aussi une intuition plus tendre des personnages. D'autres ont usé de moyens similaires, pour aboutir à l'éruption de *Shadows*, à l'admirable rhétorique d'*A bout de souffle*. Rouch se refuse à l'invention : flâner, courir, danser, discuter, se battre, s'embrasser, sont des situations par lesquelles des êtres s'accomplissent ou échouent, devant la caméra, malgré elle. On savait que le cinéma avait pris le relais du

journal intime, voici maintenant qu'il remplace presque le confesseur ! Du cinéma considéré comme une tauromachie...

On connaît le point de départ de *La Pyramide humaine*, qui aurait pu être simplement le devoir filmé d'un disciple de Moreno : une classe où élèves noirs et blancs se côtoient et s'ignorent ; à la faveur de l'arrivée d'une « nouvelle », la caméra de Rouch essaie d'installer la compréhension mutuelle. C'est donc un film consacré à un « problème », celui des rapports entre les Blancs et les Noirs. Mais ce qui fait la force de Rouch, et l'éloigne autant qu'il est possible de la thèse, c'est que son film n'est pas un documentaire : il ne renseigne pas sur quelque chose qui lui préexiste, il ne fait pas de la fiction à propos du réel, mais il accroît ce réel. Et lorsque, à la fin du film, il décidera, en accord avec « ses » personnages, de passer à la fiction, cette fiction sera énoncée comme telle.

Il s'agit donc moins d'un film expérimental que d'une expérience filmée. Mais cette expérience appartient au cinéma. L'objectivité de celui-ci, telle que l'analysa Bazin, n'altère jamais l'ambiguïté des situations ni le mystère des êtres : alors se lève *la vérité. Le « problème » s'éclaire tout seul, puisque Rouch n'a jamais tenté* de l'emprisonner dans des schémas a priori, ou de l'infléchir vers telle solution. D'ailleurs, il n'y a pas de solution, seulement quelques questions, à peine une certitude : la poésie, appelée à travers Rimbaud et Eluard, mais qui peu à peu sourd du film tout entier, parce que « l'évasion dans son semblable, avec d'immenses perspectives de poésie » est devenue possible grâce au cinéma. Parti sur des voies apparemment bien étrangères à l'art, Rouch le rejoint très vite, au tournant de la tendresse et de l'humilité.

La Pyramide humaine donne à voir (et ce n'est pas seulement son titre qui me conduit à cette allusion), c'est un film poétique parce que c'est un film vrai, poésie et vérité étant, une fois de plus, désignées comme synonymes.

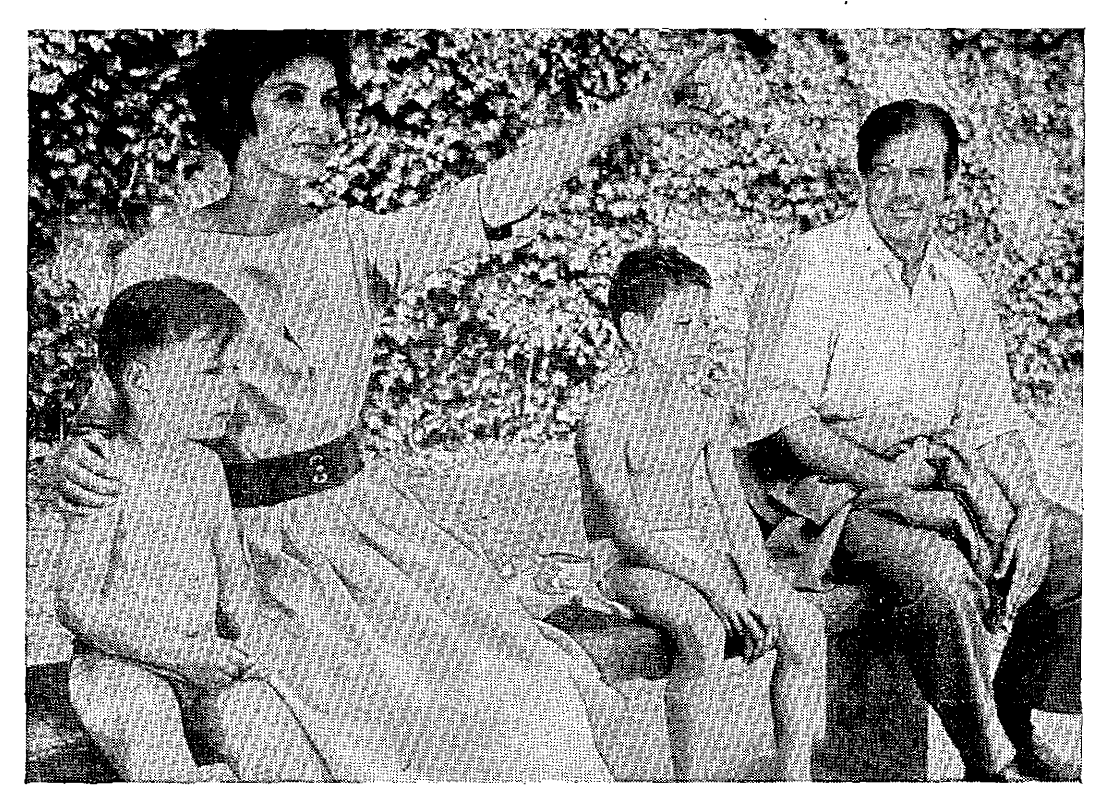
Le Signe du Lion

C'est un film hawksien. On me pardonnera cette entrée un peu brutale, mais il est grand temps de situer *Le Signe du Lion* à sa véritable hauteur, qui n'a rien à voir avec celle que quelques-uns vont chercher du côté du néo-réalisme. Nulle trace, chez Rohmer, de ce psychologisme qui abonde dans l'œuvre de Vittorio de Sica. Si la description minutieuse d'un comportement peut conduire à l'étroitesse du behaviourisme, elle peut aussi déboucher sur une profondeur, disons métaphysique. Et s'il faut vraiment trouver une analogie dans le cinéma italien, le Rossellini des *Onze Fioretti* s'impose. Mais c'est anticiper.

Le film est tout entier construit sur une écriture horizontale. Je me demande si ce ne fut pas la première intuition que Rohmer eut de son film : une sorte de récit pur où viendraient se fondre petits et grands événements. De même que Hawks montrait avec un soin identique les actions quotidiennes ou les faits d'armes des héros de *Rio Bravo*, Rohmer s'attarde avec autant d'attention sur des événements insignifiants que sur des événements dits dramatiques. D'ailleurs, qui décidera de la gravité de tel instant, de l'inutilité de tel autre ? Et depuis quand l'Histoire nous intéresserait-elle davantage que celui qui la fait, c'est-à-dire l'homme ?

Le Signe du Lion nous parle du clochard que nous pourrions tous devenir, comme le personnage du film à qui cette mésaventure advient, car il s'agit au fond d'une « clochardisation ».

Ce serait néanmoins méconnaître ce film (qui, effectivement, risque bien d'être le plus méconnu des films de la « nouvelle vague » à cause de sa profonde modestie) que de s'arrêter à une compréhension littérale. Encore que la lettre du *Signe du Lion* soit loin d'être indigente pour qui sait voir. Je louerai premièrement Rohmer pour son extrême économie, où n'affleure aucune application, pour cette espèce de timidité qui lui fait fonder sa mise en scène sur le respect. Timidité



Malka Ribowska et Jess Hahn dans *Le Signe du Lion*, d'Eric Rohmer.

ne signifie aucunement incapacité, mais refus de gauchir l'attitude d'autrui par une intervention intempestive. Voilà la qualité du regard posé par Rohmer sur son héros, et pourquoi il sait nous émouvoir.

Le Signe du Lion est un film sur l'argent, et l'importance que peut prendre l'argent dans l'existence la plus élémentaire est ressentie ici de manière hallucinante. Je dirai maintenant que *Le Signe du Lion* est un film sur l'être et l'avoir, montrant comment un homme peut s'imaginer trouver le salut dans l'avoir, comment le même homme peut voir son existence contestée alors par le mal, et comment cette expérience peut au bout du compte révéler à l'homme qu'il est en train d'accomplir une odyssée à laquelle la chance parfois, Fortune ou Providence, assigne un terme.

On a loué d'autres films pour leur construction musicale ou architecturale ; or il s'agit ici d'une construction cinématographique, où la pensée ne fraye pas le chemin à la mise en scène, mais vice-versa. Ce caractère horizontal du film, qu'on trouve aussi chez Murnau et Mizoguchi, voilà ce qui le rend éminemment cinématographique, alors que la rupture et l'alternance qualifieraient le cinéma musical et stravinskien d'*Hiroshima*. Horizontale est la succession des climats : la fête et sa facticité, la solitude, la rencontre du clochard qui s'est laissé engloutir dans l'attente de Godot. Je ne voudrais pas trop hausser le ton, mais ne peut-on pas retrouver dans ce dessin horizontal un dessein qui serait l'expression de l'homme et de son devoir en termes de purification ?

François WEYERGANS.



Unité d'action : Groucho, Harpo et un side-car aux réactions imprévisibles (*Soupe au canard*).

AUTOPSIE DU GAG

II

par François Mars

II. — LE GAG ET LES TROIS UNITES

UNITE D'ACTION

Le gag est un univers clos

Les producteurs de *Ça, c'est du cinéma*, de *La Grande Epoque* ou de *Quand le rire était roi* ont cru faire preuve d'audace en alignant bout à bout des séquences burlesques de films divers. La tentative réellement révolutionnaire eût consisté

à composer une anthologie dont l'élément de base eût été, non le sketch, mais le gag lui-même, plus petit dénominateur. A peine Chaplin aurait-il essuyé un poisson rouge avant de le remettre dans son bocal, que Hulot gravirait les étages de la maison-labyrinthe de *Mon Oncle*, pour qu'aussitôt lui succède Jerry Lewis, s'empêtrant dans le tuyau d'arrosage de *Trois bébés sur les bras*... Qu'aurait donné cette mosaïque d'idées à l'état brut ?

Louis Malle, qui a été aussi loin que possible dans cette expérience, nous apporte un semblant de réponse avec *Zazie dans le métro*. Zazie n'est pas, comme des critiques trop pressés l'ont écrit, une rétrospective du gag, de feu Mack Sennett à Bosustow, mais l'essai d'une nouvelle cadence, d'un nouveau style dont le principal mérite est de démontrer qu'un gag n'a aucunement à s'intégrer à une action, qu'il est une action à lui seul, et que, à l'absurde, cent quatre-vingts gags de trente secondes, alignés les uns derrière les autres sans souci de justification, ne feraient pas un film cohérent d'une heure et demie, mais bien un festival de cent quatre-vingts films différents, d'une demi-minute chacun.

Tant pis pour le paradoxe : un film dont on enlèverait les gags et qui continuerait à être drôle serait un mauvais film burlesque. A la rigueur, il pourrait faire une amusante comédie. Mais supprimez Laurel, Hardy et leurs bévues des *Compagnons de la Nouba* et vous obtenez un drame passionnel à la Bernstein. Si Hulot ne prend pas de vacances, le film de Tati devient une chronique de la morne vie quotidienne de ratés qui, par son amertume, surclasse tous les *Marty* et autres *Nuit des maris*. Escamotez les grimaces de Cary Grant et le coffre d'*Arsenic et vieilles dentelles* se charge de la même horreur que celui de *La Corde*. Volatilisez Jack Lemmon et Tony Curtis, et les règlements de compte de *Certains l'aiment chaud* rejoignent *Scarface*.

Le propre d'un bon burlesque est qu'il bénéficie d'une action (action pris au sens d'*histoire*) parfaitement sérieuse et suffisante à elle-même, sur laquelle les gags viennent se plaquer, en parasites inopportuns. De même, l'emploi du temps strictement cohérent de l'une de nos journées sera perturbé par des portillons de métro qui se ferment à notre nez, des lacets qui se cassent, des téléphones qui sonnent « pas libre », toutes ces interventions extérieures à notre volonté, tout comme un gag ne dépend en rien des péripéties au cœur desquelles il s'introduit.

Pour les sceptiques, on peut démontrer à nouveau cette évidence en retournant le problème. Faites l'effort d'imaginer un producteur fou ou brouillon, qui proposerait à Buster Keaton de se voir voler sa bicyclette, à W. C. Fields de prononcer le fatidique « *rosebud* », à Groucho, directeur de magasin, à Harpo, séducteur sur moto, à Chico, coureur de jupons, d'affronter des *Bonnes Femmes* ; et il y a gros à parier que ces artistes, étant dans une large mesure leurs propres *gagmen*, n'auraient absolument pas besoin de changer un seul élément de la trame des œuvres de De Sica, Welles ou Chabrol, et se contenteraient de disposer à l'intérieur de chaque scène l'arsenal de leurs effets comiques ! En tout cas, pour peu qu'on en rêve, l'entreprise est facilement concevable, même si elle débouche sur des perspectives inattendues... Nul critique, à ma connaissance, n'a vu dans *Un Grain de folie*, avec Danny Kaye, autre chose qu'une joyeuse pochade. Or, en voici l'argument : *Un jeune homme, sain d'apparence, mais désaxé, est victime d'un transfert de personnalité qui a pour objet un mannequin*. Il va consulter une *femme psychiatre*, elle-même dévorée de complexes, car elle se croit *responsable de la mort d'un être chéri*. Ils se lient d'amitié et cherchent l'un et l'autre à se débarrasser de leur mutuelle obsession. Danny Kaye est, *sans le vouloir*, détenteur de *documents* que des *espions*, d'une *courtoisie diabolique*, entendent récupérer. Mais la *police rend notre héros responsable des méfaits de ses ennemis* et il doit fuir, *tout au long d'un trajet* qui comprend plusieurs continents, *traqué par les uns et traquant les autres, cherchant désespérément à prouver son innocence, à la fois aidé et handicapé par sa compagne, d'une maladroite ingénuité*. A l'instant crucial, la *notion de Grâce* apparaît ; il est ventriloque, et c'est en se délivrant de sa poupée qu'il *sera racheté*. Le film enfin se termine par un règlement de comptes qui se déroule *sur une scène de théâtre*, tels les premiers *Trente-neuf marches*, *Homme qui en savait trop* ou *Grand alibi* venus. Qu'en pensent nos sévères hitchcockiens ?

Mais, rétorquera-t-on, il arrive bien que des gags soient *nécessités* par l'action dont ils découlent ! Si les Marx décident de saboter une représentation à l'Opéra,

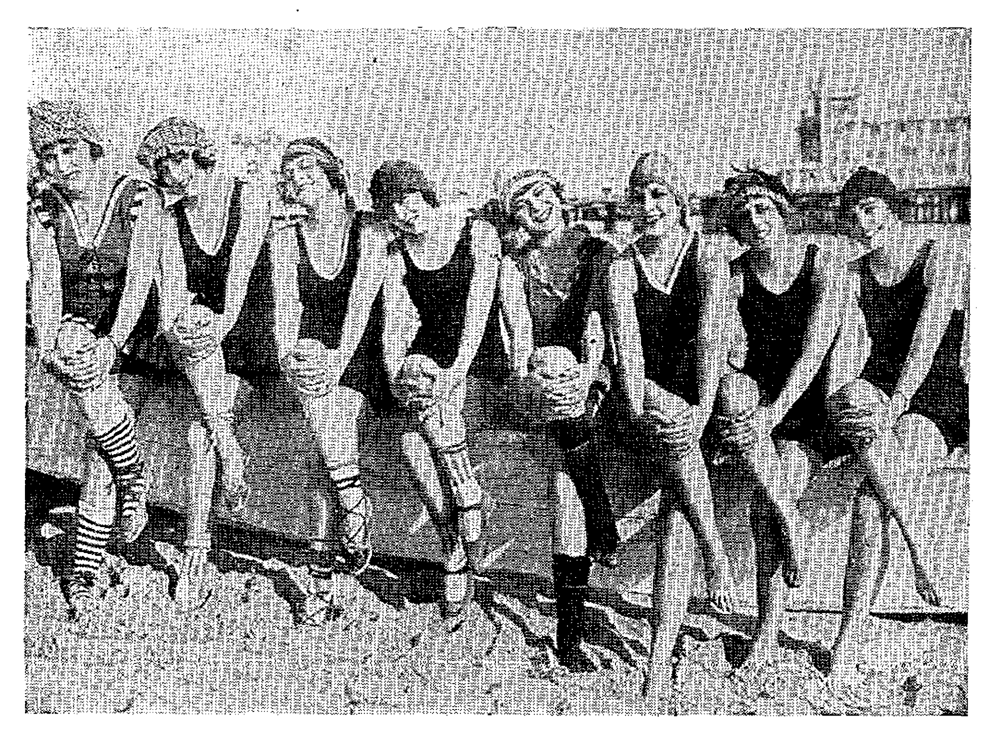
c'est parce que leur scénariste leur a donné de bonnes raisons pour le faire. Je n'en crois rien : glisser entre deux feuillets de l'ouverture du « Trouvère » la partition de « Viens avec moi au base-ball », ce n'est pas châtier un directeur abusif, c'est encore moins protéger deux tourtereaux rococo, c'est avec volupté accueillir *l'acte gratuit.*

L'Hirondelle qui fait le Printemps

Autre remarque qui souligne l'autonomie du gag par rapport à l'action : une bonne réplique ne saurait en aucun cas suffire à sauver une mauvaise pièce, une phrase heureuse à réhabiliter un exécrable roman. Or, que de films médiocres ei pitoyables doivent leur salut à ce qu'un gag, un seul, accroche notre souvenir ! La critique, naguère, s'extasia sur une bande anglaise dépourvue d'intérêt, simplement parce que la dernière image nous montrait un paquebot, qui, perdu dans le brouillard, se retrouvait échoué au centre d'une piscine. L'immonde *Monsieur Hector* dont l'argument dépasse en convention poussiéreuse les pires comédies boulevardières de Michel Duran était sauvé par les quelques plans insolites où Fernandel, plongé dans le Carnaval de Nice, se retrouve face à de multiples exemplaires de carton-pâte, démesurément grossis, de son propre visage, et en conçoit une juste épouvante. Et si *François Ier*, du même Fernandel, mérite notre indulgence, c'est pour l'unique trouvaille du voyageur égaré dans le Passé qui prédit leur destin aux personnalités qui l'entourent, en consultant le petit dictionnaire Larousse.



Seuls les Marx sont absents d'une séquence qui pourrait s'intituler : « Un soir à la piscine » (*Les Bonnes Femmes*, de Claude Chabrol).



Le gag par suggestion : les « Bathing Beauties » de Mack Sennett.

Le don d'ubiquité

D'ailleurs comment le gag pourrait-il s'incorporer à une action ? Il est de toutes les actions à la fois ! Privilège exceptionnel, qui souligne son indépendance ! Le Public peut, à juste titre, déplorer — et il ne s'en prive pas — que, sans prévenir, on lui offre un *Si bémol et fa dièse* qui n'est autre que le remake de *Boule de feu*, ou que *Le Bal des mauvais garçons* cache la réédition d'un *Meurtre sans importance*, mais ce même public trouvera tout naturel que, dans chaque dessin animé classique, un personnage évolue en toute inconscience au-dessus du vide, n'étant happé par l'abîme qu'à l'instant où il réalise combien est précaire sa situation.

Il admettra avec autant de complaisance que les héros de *cartoons* se voient régulièrement aplatis jusqu'à ne plus exister qu'à une seule dimension ou que, dans le feu d'une course-poursuite, ils surgissent simultanément de plusieurs endroits à la fois. Tout le monde s'insurge, si Tashlin, pour *Trois bébés sur les bras*, récupère le thème de *Miracle au village*, mais il n'est pas question de lui reprocher, dans *Le Kid en kimono*, de s'emparer du gag montrant un panorama de montagnes neigeuses qui s'auréolent brusquement de la couronne d'étoiles de la Paramount, gag déjà exploité dans *En route pour l'Alaska*. Charlot fera toujours rebondir son mégot d'un coup de talon. Laurel et Hardy affronteront immuablement d'identiques catastrophes, Harold Lloyd défiera sans cesse le même vertige, sans que l'on songe, bien au contraire, à leur reprocher cette constance entêtée. Le gag de l'échelle si longue, si longue que son porteur pourra en porter simultanément les deux bouts, sera utilisé à la fois pour les naïfs Laurel

et Hardy *conscrits* et par les roublards Olsen et Johnson dans *Hellzapoppin*. Max Linder introduit à l'écran, dans *Sept ans de malheur*, l'entrée clownesque classique du miroir brisé, remplacé par un reflet de chair et d'os, mais ce seront les Marx qui, s'en emparant dans *Duck Soup*, lui ôteront son classicisme pour en faire le plus baroque des jeux attrape-nigauds.

Au lendemain de la mort de Mack Sennett, le Cinéma d'Essai improvisa une rétrospective de ses œuvres, situées entre 1914 et 1920. Ce qui frappe avant tout, c'est l'actualité des gags d'alors, repris non seulement dans les burlesques modernes, mais réintroduits dans des œuvres contemporaines de genre tout différent : Harpo, comme Langdon, réanime avec des sels son rival vaincu pour mieux le réassommer ; Faty garagiste polira, avec le même soin qu'Olsen et Johnson, une vitre qu'il rend si transparente qu'on peut passer le bras au travers ; le soleil de Billy l'optimiste déploie le même empressement brutal à se coucher d'un seul élan qu'il en mettra à se lever au clairon, vingt-cinq ans plus tard, pour *La Dame au manteau d'hermine* de Lubitsch ; Al-Saint-John affrontera une horrible coquette gâteuse, forte d'être la seule femme à proximité et d'avoir ainsi les droits d'exclusivité, bien avant que Ray Bradbury ait songé à en faire le thème de l'une des plus atroces de ses *Chroniques martiennes* ; Picratt n'hésite pas à saouler à l'alcool un malheureux petit chien, sans prévoir que l'expérience serait scientifiquement présentée à la T.V. en novembre 1960, avec un chat pour victime.

Tout se passe, en somme, comme si les gags étaient d'éternels bohèmes, allant se prêter d'un film à l'autre. Pas question donc de les incorporer à une unité d'action quelconque. Ils sont indépendants, imprévisibles, farouchement autonomes ; le moindre d'entre eux constitue un *tout*, un monde accompli (1). Autopsier le moindre coup de matraque de Harpo, la moindre chute de Bob Hope ou le moindre geste étriqué de Noël-Noël, c'est entreprendre d'analyser une action suffisante à elle-même, tirant sa valeur de son unité, naissant à ses prémices pour mourir à sa conclusion. Et, en fait, combien de temps vit donc un gag ?

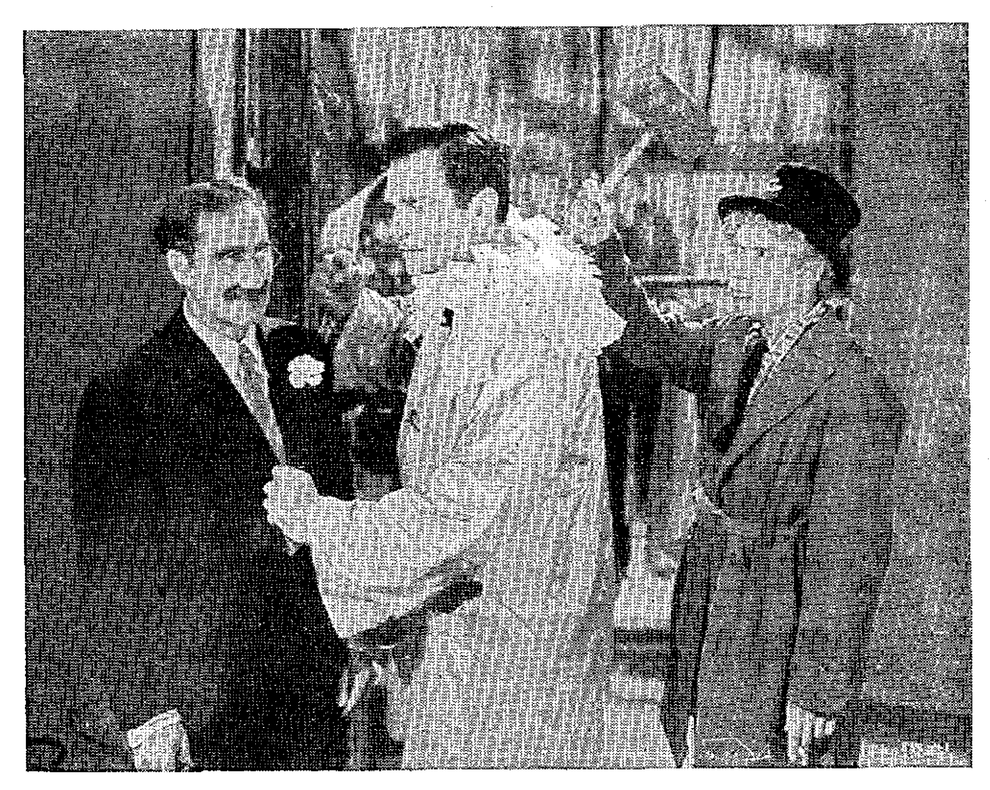
LE GAG ET L'UNITE DE TEMPS

Le méchant conspirateur a fini de donner ses directives à son sbire Harpo. « *Avez-vous bien enregistré ce que je viens de dire ?* » Harpo, triomphalement, extirpe un disque de son paletot. Le méchant conspirateur, pas content, expédie le disque dans les airs. Harpo empoigne un pistolet à sa ceinture, vise, tire : le disque se désintègre dans l'espace. « *Et un cigare pour le Monsieur !* » clame Chico, enthousiaste, qui ouvre une boîte sur le bureau, se sert, sert Harpo, et referme brutalement le couvercle sur les doigts du « vilain », lequel se répand en hurlements suraigus. Cet extrait de *Duck Soup* dure moins de dix secondes. Et sitôt achevé, on enchaîne paisiblement comme si rien ne s'était passé. Par sa gratuité comme par sa promptitude, voici l'exemple type du « gag en chaîne » idéal.

Toujours dans *La Soupe au canard*, il y a une admirable repartie de Groucho : « *Avez-vous reçu une réponse à mon télégramme ? Non ? Alors ne l'envoyez pas !* » On a envie, en la déformant quelque peu, de la citer en exergue de ce paragraphe : « Le public a-t-il réalisé mon gag ? Oui ? Alors ne le commettons pas ! » Un gag, c'est une gifle lancée à la volée, un direct à la pointe du menton. Le spectateur doit être dans le même moment déconcerté, choqué, séduit... et oublieux. Alors que tous les auteurs dramatiques prévoient des temps

---

(1) C'est bien pourquoi, les contingences matérielles mises à part, il y a peu, très peu de gags au théâtre, le spectateur cartésien exigeant de voir se dérouler sur scène une action cohérente. Molière n'est en rien un *gagman* : Scapin bâtonnant Géronte, Harpagon cherchant sa cassette sous la table, ce sont des traits de caractère mettant en relief, comiquement, l'impertinence ou l'avarice. Par contre, Racine est un *gagman* à l'état pur : les personnages des Plaideurs s'effondrent de leurs fauteuils ou s'engloutissent dans les soupiraux *sans raisons valables*.



Autopsier le moindre coup de matraque de Harpo, c'est entreprendre d'analyser une action suffisante à elle-même.

morts qui permettent aux rires de s'apaiser après leurs répliques particulièrement spirituelles, les gagmen se doivent d'escamoter leur effet, aussitôt accueilli.

Le facteur de *Jour de fête* qui, pénétrant dans une chambre, voit un monsieur en train de nouer sa cravate des dimanches, lance un joyeux : « *Alors on se prépare pour la fête !* » et, refermant la porte, nous découvre un cadavre rigide allongé sur sa couche mortuaire, c'est irrésistible parce que le gag est réduit à ses véritables limites : une idée, une image, un instant. Mais les Hulot nous laissent le temps de considérer si notre rire était bien justifié, faute impardonnable entre toutes. Un gag ne peut pas plus se faire prévoir d'avance que se laisser disséquer. En vrac, citons quelques exemples de raccourcis saisissants : un jaloux tire un coup de carabine sur d'éventuels séducteurs dans une ruelle déserte... aussitôt des dizaines d'amants en chemise de nuit jaillissent de toutes les fenêtres dans une panique effrénée (*La Grande Epoque*) ; dans l'effrayante bataille à coup de tartes à la crème qui oppose un quartier entier, une seconde d'apaisement : Laurel, qui s'est rendu maître de la voiture de livraison d'un pâtissier, sert ses clients en munitions, répondant aux commandes avec la minutie consciencieuse d'un commerçant avisé (*ibid*).

Encore ces deux exemples n'ont-ils que leur valeur de comique éphémère. Mais il arrive souvent que, par l'effet né de la brièveté qu'il s'impose, le gag cesse d'être un instantané pour devenir une caricature et, en un seul trait, nous situer un personnage.

Un monsieur très méchant a enfin reçu la correction méritée qui le guérira à jamais de l'envie d'accomplir de mauvaises actions. Sur son lit de douleur,

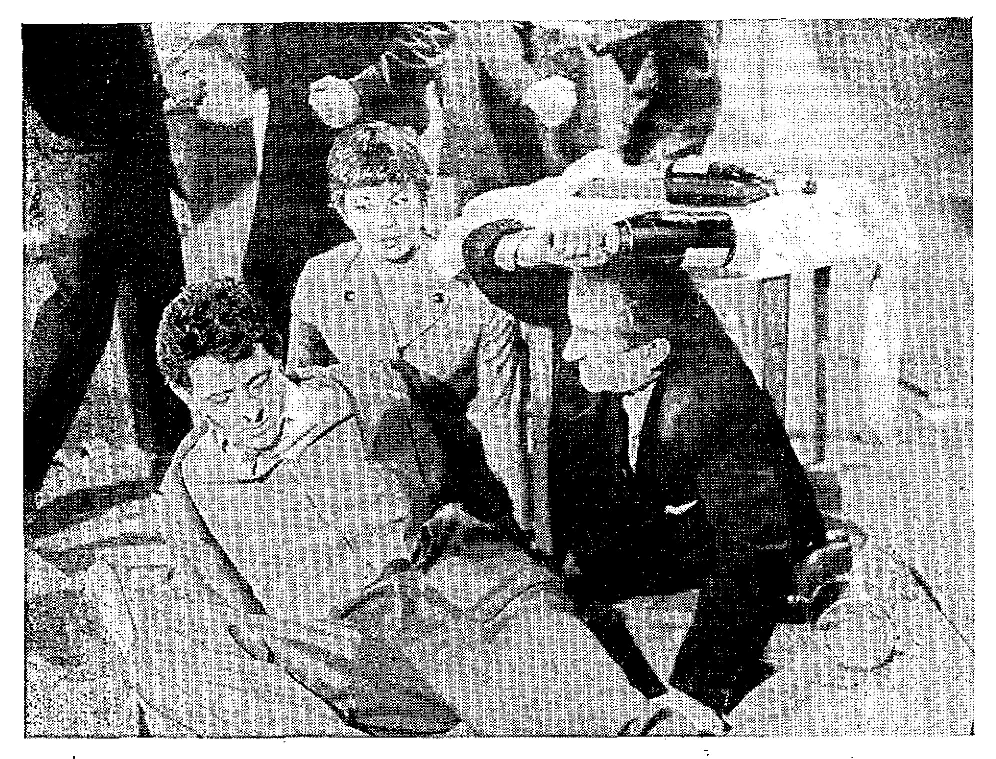
couvert de bandes Velpeau, il arrive, de sa seule main valide, à attraper une mouche... et se met à la décortiquer sadiquement (Louis de Funès dans un film de lui qui demeure encore — hélas — à l'état de projet). Un auteur dramatique, en plein discours pompeux, a besoin d'une référence : il empoigne un immense volume, cherche en vain, saisit un microscopique fascicule et soupire : « *Je les confonds toujours !* » (Sacha Guitry : *Les Perles de la couronne.*) Deux amants, au cœur de leur mansarde, murmurent pour s'ôter tout remords : « *Que celui qui n'a jamais péché nous jette la première pierre !* » A cet instant, une brique vient défoncer leur lucarne (Jacques Prévert : *Drôle de drame.*) Un autre couple veut faire croire qu'il n'entretient pas de relations coupables. L'interlocuteur sourit, cueille un cheveu de la dame sur l'épaule de son partenaire, compare leurs deux mains gauches, constate qu'Elle porte une alliance et que Lui n'en a pas... (René Clair : *Un Chapeau de paille d'Italie.*)

Est-ce que ces *flashes*, dans leur rapidité même, ne nous éclairent pas mieux que de longs discours sur la notion d'un univers comique que revendiquent le sarcastique de Funès, le paradoxal Sacha, l'irrespectueux Prévert, le fin et délicat René Clair. De même, pour opposer le pessimisme de Chaplin à l'optimisme de Cantinflas, ces deux exemples : Charlot, forçat évadé, empoigne pathétiquement les barreaux du guichet de gare où il quémande un billet (*Le Pèlerin*) ; Cantinflas, en ballon dirigeable, cueille la glace nécessaire pour sabler le champagne aux sommets inviolés des montagnes qu'il survole... Enfin, de l'inépuisable *Duck Soup*, cette extraordinaire image que n'eût pas désavouée Freud et dont la violence satirique épouvante : Harpo, militaire harnaché de décorations, dans un uniforme rutilant, se promène sur le front, tandis que les obus ravagent les tranchées, en trimbalant sur son dos un gigantesque panneau d'homme-sandwich sur lequel — propagande avant tout — est inscrit le slogan : « *Engagez-vous dans la marine.* » Tous ces gags ont deux points communs : d'abord ils ne servent strictement à rien par rapport au déroulement de l'action, ensuite et surtout, ils ne durent que l'espace d'un éclair et passent sur l'écran presque subrepticement, lançant une unique image-choc, tels ces essais publicitaires qui, au cœur d'émissions télévisées, essayaient d'impressionner notre subconscient sans retenir notre attention.

Guignol ! Attention !

A cette formule de l'instantané, du brutal et de l'imprévisible, se substitue parfois (surtout dans le comique de destruction) la technique du *prémédité*. De même que les mauvais romans policiers sont bâtis sur le principe que le lecteur moyen sera bien content d'avoir trouvé l'assassin avant le détective, nombre de films burlesques primaires dans leur ambition sont axés sur le fait que le spectateur a toute latitude pour narguer le héros, seul à ne pas voir libérée l'épée de Damoclès suspendue sur sa tête. André Roussin, naguère, cita deux recettes comiques. Dans la première, un monsieur armé d'un gourdin se réfugiait derrière un paravent et confiait : « *Je vais attaquer Un Tel.* » Un Tel arrivait, passait devant le paravent et se faisait proprement assommer. Dans la seconde version de l'exemple de Roussin, Un Tel arpentait les abords du paravent, sans que jamais se produisît l'occasion idéale de se laisser atteindre. Roussin, à juste titre, préférait la subtilité de cette dernière formule. Mais notons que les spectateurs *sont de grands enfants décidés à s'amuser sans complexes*, et que, face à un burlesque (dont, au préalable, ils n'auront pas manqué de dire : « Ça doit être idiot ! »), ils retrouvent l'état d'esprit des séances de Guignol au cours desquelles ils s'empressaient d'avertir leur héros : « Le bandit est caché à gauche ! Gare, le gendarme arrive ! »

Dans ces conditions, pas question de construire des gags qui soient en même temps des effets de surprise. Bien au contraire. Quoi qu'il fasse pour se faire jeter en prison, Noël-Noël verra toutes ses maladroites tentatives se retourner à son honneur (*Adémaï aviateur*), et nous rions parce que nous connaissons d'avance, avec certitude, l'échec auquel sont vouées ses impulsions malfaisantes. Un frémissement de joie parcourt la salle, lorsque Laurel propose à Hardy de rentrer sa précieuse voiture dans son garage... Car, bien entendu, Laurel ratera la dalle qui déclenche l'ouverture automatique, et l'auto se fracassera sur la porte



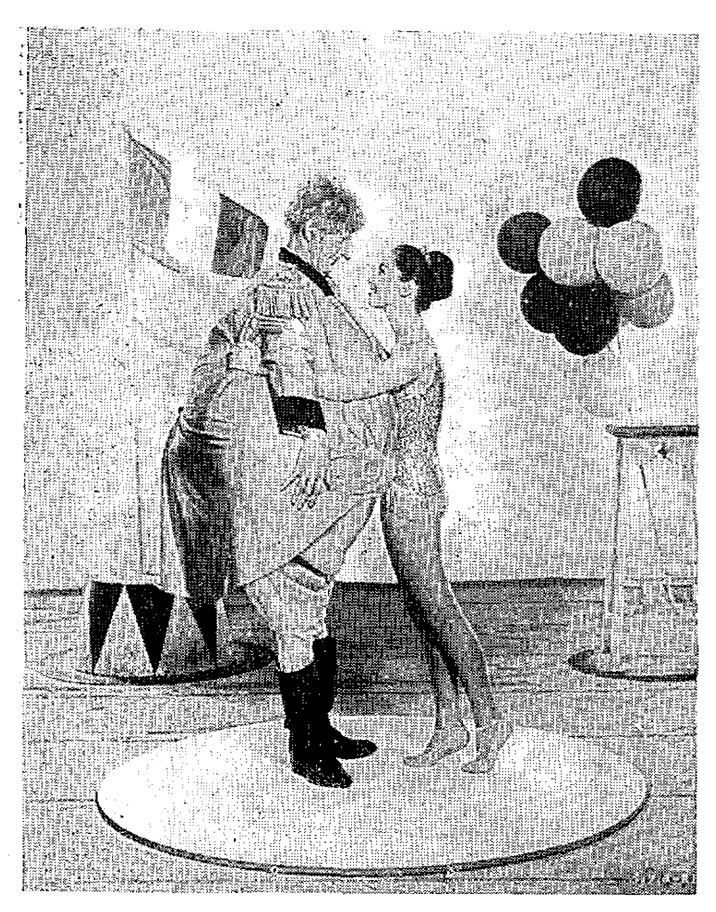
Louis de Funès oublie qu'il est dirigé par Maurice Régamey pour donner libre cours à sa verve sarcastique (*Comme un cheveu sur la soupe*).

du garage (*Tête de pioches*). Dans ce cas, et dans ceux qui lui sont similaires, le gag n'a absolument plus intérêt à être bref. Il se doit d'étirer le plus longtemps possible l'effet attendu et, en définitive, souhaité. Il est significatif que nombre de comédies, tant françaises qu'américaines, se terminent par l'accomplissement d'une catastrophe mineure, latente pendant toute la durée du film, clin d'œil sarcastique au sacro-saint *happy end*.

Encore une fois avec sentiment

Il est une hypothèse comique qu'André Roussin, dans son symbole, a oublié de mentionner : celle où nous verrions le malheureux Un Tel recevoir un grand coup sur le crâne, *chaque fois* qu'il passe à distance convenable de son tortionnaire. Quand Charlot (jouant *Carmen*) passe en revue ses troupes, il trébuche à chaque allée et venue sur une pierre mal placée. Lorsque Laurel et Hardy se baladent au Far West, Hardy s'engloutit régulièrement dans un trou d'eau qui ouvre son abîme au beau milieu d'une mare inoffensive. Ce comique à répétitions se joue adroitement du facteur Temps. Chaque gag est en lui-même extrêmement fugace, mais la certitude de le voir bientôt renouvelé lui donne une ampleur qui scande le film tout entier, de même que l'on guette la rime à chaque détour d'un sonnet...

Beaucoup plus raffiné que le gag à répétitions, le gag à tiroir permet, en un temps minimum, de tirer plusieurs effets comiques d'un seul élément posé en postulat. L'économie de moyens rejoint l'économie de durée. Un instantané de *Go West :* Groucho, maltraité par des forbans, délègue Harpo comme justicier. Premier rire : l'allure résolue de notre irréaliste muet face à de grosses brutes

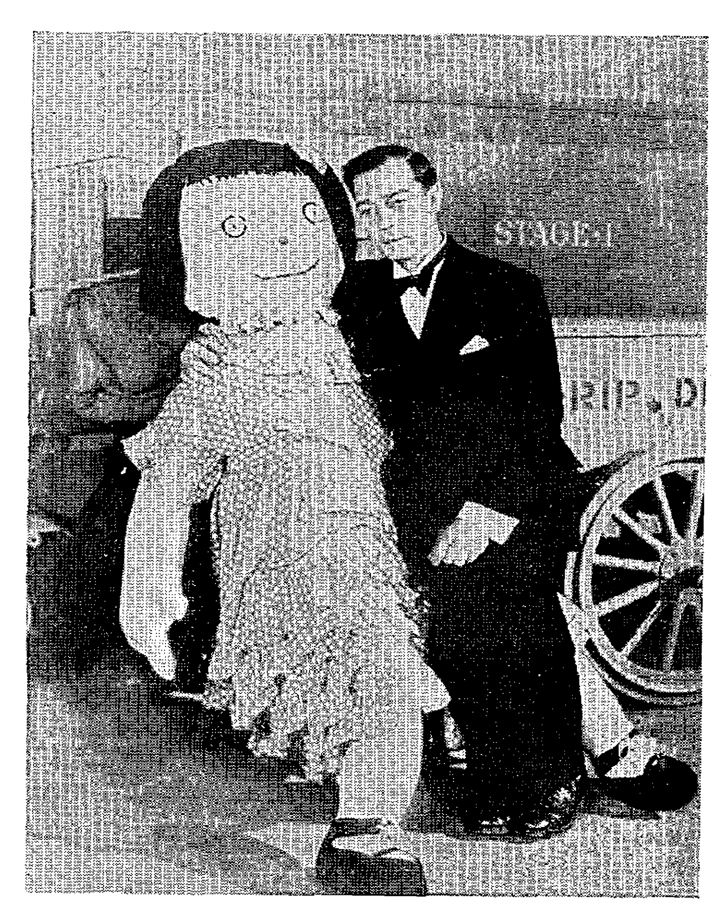


Le gag à l'état pur se réduit à une caricature figée (Danny Kaye et Pierangeli dans *Le Fou du cirque*).

décidées à tout. Second rire : devant son attitude déterminée, on le prend au sérieux, les clients du *saloon* se réfugient sous les tables, le tueur officiel s'agrippe à son pistolet et le fait virevolter nerveusement. Troisième éclat de rire : l'aisance de Harpo, sûr de lui et convaincu de l'infaillibilité de la cause qu'il défend, rivalisant avec ses adversaires en défis arrogants. Quatrième éclat de rire — pour ce qui semble être le dénouement de la mascarade : Harpo, extrayant brusquement de son étui à revolver une balayette avec laquelle il brosse soigneusement l'habit du tueur désarçonné. Cinquième éclat de rire : le rebondissement inattendu : Harpo pointe le petit balai en direction du visage haï, appuie sur une invisible gâchette, déclenche le coup de feu dans un nuage de fumée... Dernière source d'hilarité — retour au comique primitif : sa victime, indemne, le jette dehors à coup de pieds... S'agit-il d'un gag qui dure deux minutes, ou d'une association d'idées magistralement condensées en un minimum de justifications ?

Etirement du gag

Soyons justes; il existe des gags, peu nombreux, dont le souffle interne est tel qu'ils peuvent accaparer une séquence tout entière. Le plus bel exemple demeure le fameux morceau de bravoure de la cabane de *La Ruée vers l'or* en



Autre exemple de caricature. Buster Keaton, aux prises avec une Pierangeli démesurément gonflée, est plus pitoyable que Kaye et son embonpoint.

équilibre instable au bord de l'abîme et amorçant un mouvement de bascule à chaque va-et-vient de ses occupants. Chaplin a construit toute la dernière partie de son film sur cette seule invention. A « Cabane », on peut substituer « Cabine », et, sur le même principe, citer l'envahissement par foule empressée du minuscule local attribué à Groucho sur le paquebot de *Une Nuit à l'Opéra.* En poussant à l'absurde, on peut se référer aux dessins animés modern-style pour prétendre qu'un gag de base suffit à justifier une œuvre tout entière. Mister Magoo est myope, et rien d'autre n'importe. Tom poursuit Jerry, le reste est littérature.

Pour valable qu'elle puisse être en certains cas précis, je ne pense pas que soit souhaitable l'élongation d'un gag. Si le mot « gag » se superpose si parfaitement au mot « cinéma », c'est que les premiers films ne duraient que le temps d'un fou-rire. Pensez à ce qu'aurait donné *L'Arroseur* étiré au long de trente mortelles minutes ! Bourgeois comme on les connaît, les frères Lumière, plutôt que d'inventer d'autres rebondissements et d'autres péripéties, nous eussent détaillé les raisons du gamin d'en vouloir au jardinier. Par contre, rêvez à la mimique burlesque d'un caïd qui a juste le temps de contempler son adversaire

étendu au tapis et de marquer sa stupéfaction devant les dimensions gigantesques du vaincu : *L'Assassinat du duc de Guise* aurait donné un court métrage très bref mais très drôle, et le Film d'Art n'aurait pas sombré dans le ridicule. Le rire, pour être un alcool efficace, doit s'ingurgiter à toutes petites gorgées sans cesse renouvelées. Le gag se doit de n'être qu'une étincelle, qu'une décharge électrique impossible à méditer sur-le-champ.

La Loi du Milieu

Si les problèmes de l'unité de temps et de l'unité d'action méritent d'être ramenés à des proportions restreintes, il n'en va pas de même pour l'unité de lieu qui, elle, donne tout son sens à la création d'un gag. A « qui, pourquoi, comment ? » des classiques policiers, se substitue le « où ? » des films burlesques. « Où », c'est-à-dire aussi bien « à quelle époque, dans quel local clos, au sein de quel métier, à propos de quelle contrée ? » « Où », univers fermé à deux dimensions statiques, brusquement transcendé par une dynamique à deux têtes : La Poursuite ou la Bagarre !

(*à suivre*)

François MARS.



Jerry Lewis dans *Cinderfella*, de Frank Tashlin. « Aïe » reste le mot de passe du cinéma burlesque.

EN COURANT DERRIÈRE ROUCH

III

par Claude Jutra

LE COSTUME DE L'ETHNOLOGUE

28 janvier : Bien qu'ingénieur des Ponts et Chaussées, et ethnologue licencié, Jean n'est pas un homme de science. L'observation objective ne l'intéresse que très peu. Il se fiche pas mal du phénomène en tant que tel. La dialectique l'ennuie. La cogitation en vase clos lui semble une aberration stérile. Son activité ne procède jamais de l'intelligence pure. Ses réussites artistiques sont les fruits non pas de ses intentions (il évite l'intention), ni même de son sens esthétique (ses critères personnels sont dans un désordre effroyable), mais toujours de l'instinct. Il se laisse pousser sans inquiétude par ce qu'il ressent, ce qui l'inspire. Il va vers qui lui plaît, vers qui le fait marrer. Il peut tout mettre en branle pour aider le dernier des imbéciles, si sa tête lui revient. Par contre, on l'a vu traiter par le mépris des personnes estimables, sous prétexte qu'elles étaient tristes. Toutes ses démarches ne sont que des tropismes. Pour lui, le travail, ça consiste à être là où on se marre, et à s'agiter pour porter le rire à son comble. C'est toujours lui le meneur de jeu. Il vous attire dans un sentier interdit et se trouve saisi par le fou rire, comme un gosse. Il est le grand chef des écoliers buissonniers. Il s'amuse comme un fou à chaque instant. Cela explique qu'il ne prenne jamais de vacances.

Il s'amuse tant, qu'il oublie de manger pendant des jours et s'étonne, en montant un escalier, d'avoir un éblouissement. Seul le sommeil le soustrait à ses amusements, quand le sommeil a enfin raison de lui, à table, au volant de sa voiture, dans la salle de mixage, en brousse.

Il porte le costume de l'ethnologue, pour qu'on le laisse passer, mais il désavoue l'ethnographie qui consiste à prendre des instantanés d'une civilisation, à momifier des êtres vivants. L'ethnographie, pour lui, est le moyen de créer des rapports nouveaux entre des hommes jusqu'alors étrangers, à entamer des cloisons : cloisons géographiques, culturelles, linguistiques, raciales... Il s'emploie à créer une osmose à double sens entre l'individu Jean Rouch et les individus ethnographiés. Les renseignements recueillis et publiés ne sont qu'un sous-produit de cet échange. Pour rien au monde aucun secret ne sera violé. A la confiance et au respect mutuels, il sacrifiera volontiers des « informations » que d'autres convoiteraient. Ses publications sont pleines de « blancs » volontaires, qui irritent sans doute plus d'un membre de la corporation des ethnologues, mais dont Rouch est certainement plus fier que du reste.

A force de cerner l'enquête ethnographique par des préoccupations morales, il n'est pas étonnant que cette enquête ait débouché sur l'expression artistique. Que cela se soit fait par le cinéma plutôt que par la poésie, la musique ou la peinture n'est pas étonnant non plus, le cinéma étant l'art du mouvement, de l'action, le seul à pouvoir soulager son formidable besoin de se dépenser. Mais ici encore, le cinéma n'est qu'un moyen. Malgré le prix Delluc, l'unanimité de la critique, la gloire personnelle, il considère *Moi, un noir* comme un échec, car il craint que l'aventure n'ait desservi ses acteurs, que « Robinson » ou « Constantine » ne soient ni meilleurs ni plus heureux qu'avant.

29 janvier : Rouch ethnologue ! Rouch explorateur ! Rouch voyageur ! Apparences. Rouch a deux habitats, très circonscrits : Paris, le Niger. Depuis longtemps, il s'y est fixé définitivement. Il évolue à l'intérieur de ces deux cercles, et il n'a pas envie d'en enjamber les contours qu'il a tracés soigneusement. Il déclare à la cantonnade, sans se justifier : « *Je n'aime pas les Chinois. L'Asie ne m'intéresse pas, les Amériques non plus.* » Rouch est sédentaire, casanier.

AU MUSEE DE L'HOMME

Paris, 2 avril 1960 : Depuis deux semaines, prémontage du film *Niger*. Je suis allé au Musée de l'Homme où Annie travaille, espérant aussi y voir Jean. Car depuis le temps où j'essaie sans succès de le joindre, je ne puis m'en remettre au hasard.

Pour accéder aux locaux du Comité du Film Ethnographique, il faut traverser une salle de vitrines où sont rangés en bon ordre une carcasse de nain et de géant, des crânes variés, trépanés ou incrustés de pierreries, une tête réduite d'indien Tsanta, une momie de femme Chulpa, un lambeau de peau tatouée qui proclame : « *Gloire aux travailleurs.* » Au toucher d'un bouton, une minuterie éclaire par transparence des embryons glaireux et graciles, alignés par ordre de grandeur. C'est sur ce charmant décor que s'ouvre la porte de la minuscule salle de montage.

J'y trouve quinze personnes abattues. Jean leur a donné rendez-vous, à toutes, pour la même heure, et cette heure est passée depuis déjà longtemps. Il survient. Rumeurs dans la foule. Jean gambade et cuisine une explication loufoque où luit un reflet de vérité, qui satisfait tout le monde : « *J'étais avec le ministre des Affaires étrangères, très étranger à mes affaires. Nous causions des territoires d'outre-tombe.* » Tous le harcèlent en même temps. A chaque problème qu'on lui présente, on a l'impression qu'il l'a réglé avant d'avoir ouvert la bouche. Dans sa bouche, même les faux-fuyants semblent une solution. Il suffit qu'on l'ait consulté pour se sentir rassuré. On repart et on se débrouille, mais son apparition aura favorisé l'acte.

— Un jeune homme veut des tuyaux pour une expédition saharienne.

— Celui-là le sollicite pour un festival international de cinéma. Jean accepte avec enthousiasme. Il cherchera plus tard le moyen de se trouver à cette date dans trois pays en même temps.

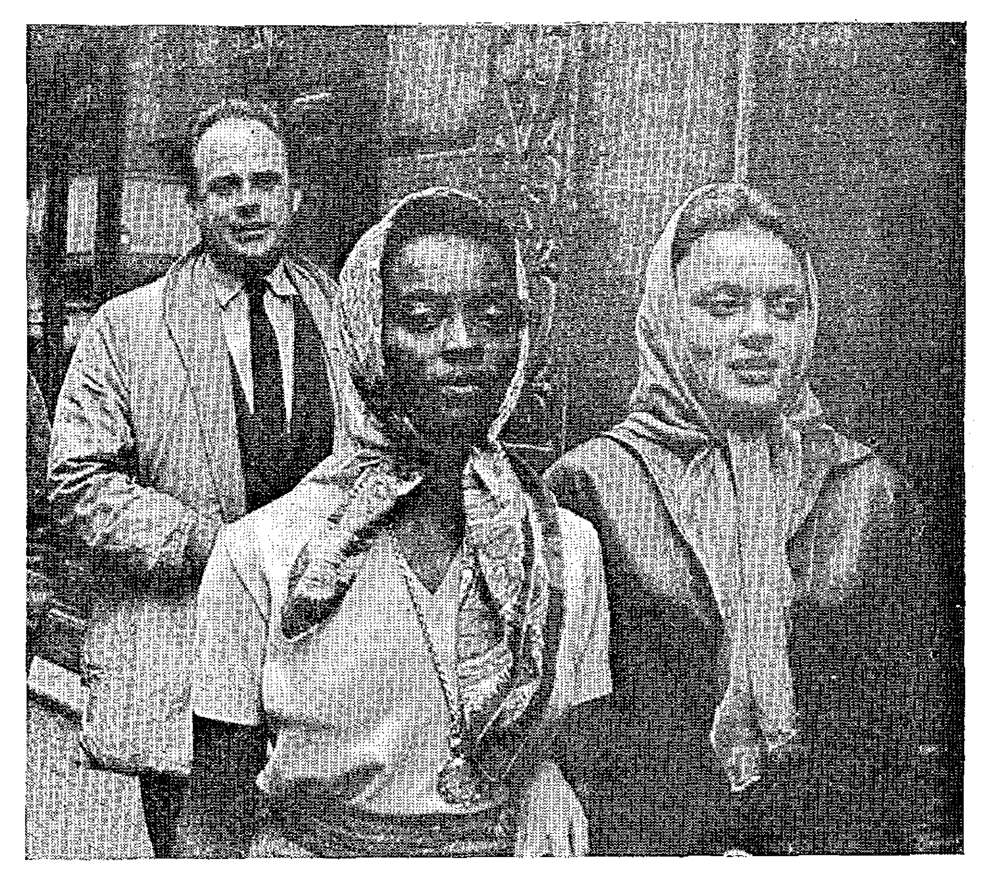
— Une musicologue distinguée implore la bande très précieuse des chanteurs haoussas, qu'il a enregistrée il y a trois ans à Téra.

— Jacqueline passe la tête dans la porte. On demande Jean au téléphone dans le bureau d'à côté. « *Je viens...* » et il n'en fait rien.

— Avec Paulin Viérat, cinéaste noir, il met sur pied en cinq minutes un formidable réseau de coproduction cinématographique pour les Etats africains. Tous les copains sont catapultés d'office aux postes principaux. Les budgets sont établis sur-le-champ.

— Ricci survient en hurlant : « *Qu'est-ce que j'apprends ? Tu m'envoies à Ouagadougou ? — Oui. Je t'ai obtenu un contrat de trois ans. Tu pars samedi. Voilà ton billet. — Quoi ? Samedi ? Jean, tu n'y penses pas. Ça n'est pas possible — Mais si. On t'attend pour la projection double bande du film Hampi, à Niamey, à l'occasion du congrès du parti R.D.A...* » Ricci a envie de pleurer.

— Au milieu de ce cirque, Annie fait mine de ne rien voir, rien entendre, et vérifie marche-avant, marche-arrière, un raccord difficile à la moritone. Ravel repique du son. Le tam-tam bat parmi nous. Un cri lointain s'élève. C'est le téléphone qui pend au bout de son fil d'où émane la voix éperdue de la secrétaire de Braunberger qui attend depuis un quart d'heure. « *Attendez-moi, je vais pisser* », dit Jean. Tollé général. Il disparaît. On ne le reverra pas pendant plusieurs jours.



Rouch, Nathalie et Nadine, pendant le tournage de *La Pyramide humaine.*

TROIS POUSSINS NOIRS

10 avril : Théoriquement, le tournage de *La Pyramide humaine* était terminé en juillet dernier. Pourtant une équipe fut expédiée et les acteurs réunis à Abidjan pour le re-tournage de quelques scènes. Et voici que, de nouveau, Jean lance une convocation générale, à Paris, pour les vacances de Pâques.

A l'encontre de toutes les volontés (sauf la sienne), en dépit d'une quasi-impossibilité psychologique et matérielle, tout ce petit monde sera enfermé en vase clos et sera porté à l'état d'ébullition, surchauffé par les soins démoniaques du grand sorcier Jean Rouch.

11 avril : C'est mardi qu'arrive le contingent africain. On se pose mille questions. Que vont devenir dans cette mer blanche tant d'épaves noires, comme des fleurs échappées sur l'eau ? Jean rêve depuis longtemps d'un de ses Africains à Paris. Avec lui, j'imaginais Damouré se promenant dans Paris, un magnétophone en bandoulière. A quoi ressemblerait, décrit par lui, le Panthéon, super-paillotte de siècles ancestraux, abri extra-temporel de peuplades archi-sédentaires, d'hommes pétrifiés ? Et l'Arc de Triomphe, d'un blanc particulier que n'affecte aucune saison des pluies, dans un pays où la pluie n'est qu'une buée, où les souvenirs s'entassent les

uns sur les autres, comme les étages des maisons, où tout est de pierre, même les cœurs, et où le temps a recouvert toutes choses d'un gris indélébile ? Que seraient devenus les Champs-Elysées, fleuve bref et turbulent où les pirogues vont par milliers, mille fois plus vite que sur le Niger ? Depuis longtemps Jean se promet de dévoiler ces visions inconnues, d'ouvrir des perspectives chaque jour côtoyées mais jamais aperçues.

Aujourd'hui, à Orly, un oiseau gigantesque accouchera de trois poussins noirs : Dominique, Elola, Nathalie. Jean astique ses antennes et mesure ses longueurs d'ondes. Il faut pouvoir capter des cris de surprise, des cris de joie, des impressions toutes fraîches, des étincelles qui jailliront entre ces électrodes entremêlées... évaluer les différences de potentiel... interpréter les signes. Jean connaît bien le code. Il suffira d'être attentif. Nathalie ! On compte beaucoup sur Nathalie. Les grosses batteries de récepteurs sont braquées sur Nathalie, comme un spoutnik lâché sur la Lune. Quels « bip-bip-bip » émettra-t-il, cet engin diabolique ? Avec ses yeux à roulement à billes, sa tête chercheuse, ses hanches redoutables, c'est un appareil d'une énergie extraordinaire. Il faut savoir le manipuler et ne pas perdre le contrôle.

13 avril : Mais nous sommes fous. Qu'attendions-nous ? Une fille de la brousse, apeurée, curieuse, posant des questions, émettant des jugements ? Nous voyons apparaître, au flanc de l'appareil, une vedette qui sait déjà faire signe aux photographes, descendre la passerelle comme l'escalier des Folies-Bergères, tendre avec dédain ses valises à toutes les mains qui s'offrent, recevoir les hommages. Rien de ce qu'elle voit ne l'étonne. Elle n'était pas faite pour Paris, *certes. C'est Paris qui était fait pour elle.*

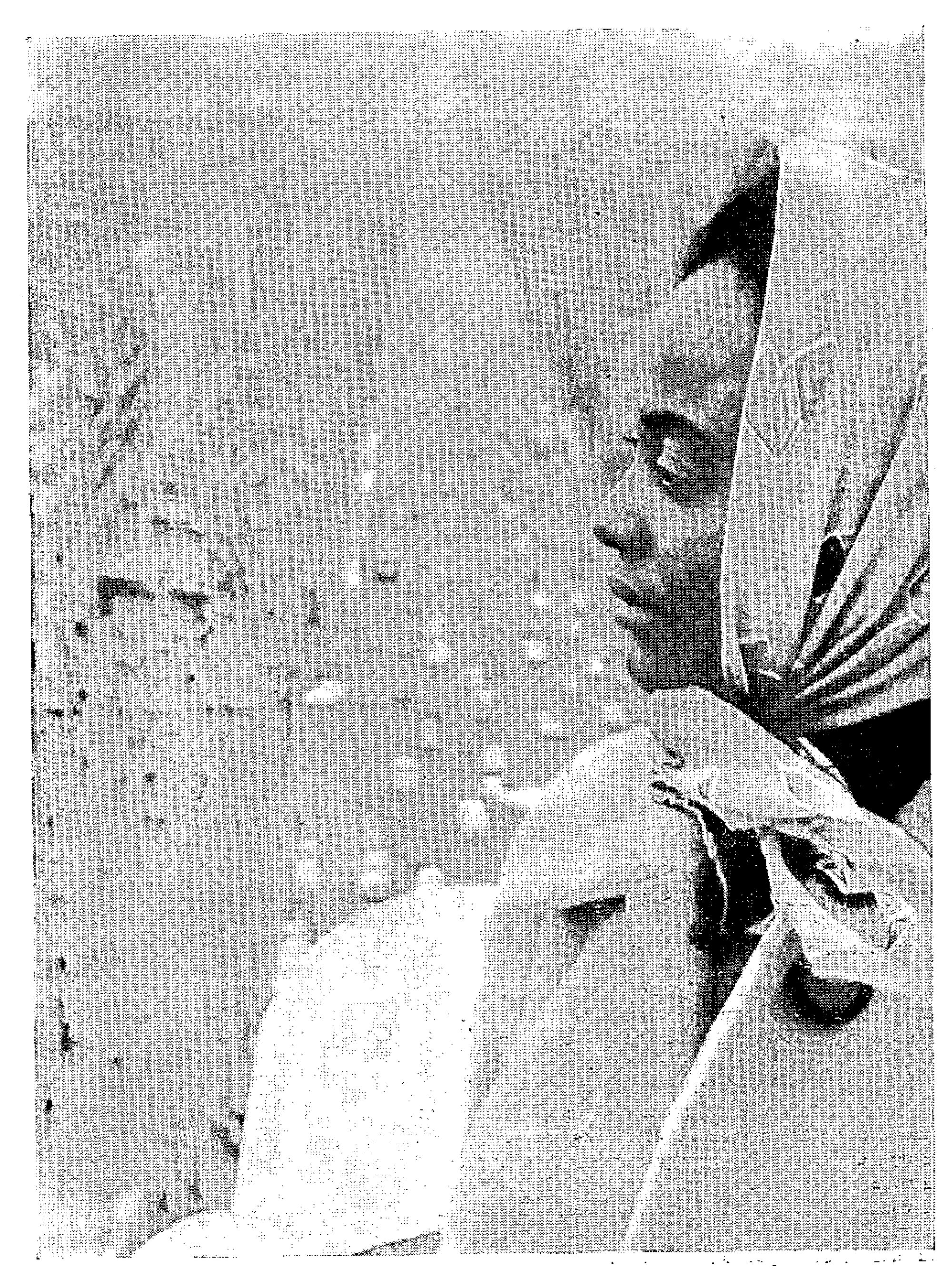
LE STUDIO LHOMOND

15 avril : Jean, avec raison, a décrété que l'ambiance de tournage était primordiale. Alors qu'ailleurs on se contente de laisser l'ambiance s'établir toute seule, qu'on la considère comme un effet, ou comme une circonstance, non pas comme un moyen de création, ici, il faut soigner cette ambiance, la favoriser et, en cas de malheur, la créer. Pour ce faire, on a recours à toutes sortes de moyens propitiatoires. On a trouvé le studio idéal, le studio Lhomond, au centre de Paris, dans le quartier le plus agréable, et, à trois pas de ce studio, un appartement sympathique et confortable, où l'on vivra la vie communautaire. Et comme on connaît bien son petit monde noir, on sait que la musique et la danse arrangent tout, elles occupent l'attente, elles apaisent la peine ou la colère, chassent les ennuis. Les pick-ups et un bon approvisionnement de disques seront essentiels dans tous les lieux stratégiques : à l'appartement, dans les coulisses, sur le plateau. En général, chaque fois que sera prononcé le mot « moteur », ce sera pour interrompre quelque calypso ou cha-cha-cha. Bientôt des airs s'imposent et deviennent les indicatifs de notre groupe : ce sont « *L'Eau à la bouche* » et « *Mustapha* ».

18 avril : Personne ne comprend, ou plutôt, on fait semblant de ne plus comprendre. La tâche que Jean impose à ses collaborateurs est trop énorme. Ils ne peuvent plus le suivre. Alors, ils se disent que ça n'a plus de sens. Pourtant, c'est aux rushes que le sens apparaît, fulgurant.

Non, il n'est pas facile de traquer les sentiments réels avec une caméra et un micro. Il faut être là quand ça se passe, ou mieux, de faire en sorte que ça se passe là où l'on veut, en l'occurrence au studio. Le travail de Jean consiste à maintenir la cohésion parmi ses « acteurs », à être assez conciliant pour qu'ils ne cessent de se soumettre à ce périlleux exercice, assez habile pour leur faire accepter la « situation » de cinéma qu'il leur propose, et assez provocant pour qu'ils réagissent de façon positive à l'intérieur de cette situation.

Résultat : si Raymond, tout à coup, éprouve le désir d'une guitare neuve, Jean se débattra pour qu'on la lui procure ; si Alain et Jean-Claude se chamaillent, il faudra les réconcilier ; si Nathalie refuse de tourner une scène de baiser, il faudra palabrer patiemment pendant des heures ; si Denise se plaint du ton que prend une scène, il faudra la modifier. Or, les directeurs de production et les équipes techniques, si consciencieux qu'ils soient, ne sont guère habitués à se rendre esclaves de pareilles futilités. Jean, avec maestria, étaye cet édifice en perpétuel danger d'écroulement, intervenant toujours au bon moment, là où la faille apparaît.



Nathalie sur l'Arc de Triomphe.

Alors que tout le monde rouspète avec acrimonie, chacun de son côté, lui se promène avec un large sourire, expliquant que tout marche à merveille et qu'on s'achemine bon train vers le but fixé.

20 avril : Jean tourne en studio. Quel contresens ! Mais cela n'ira pas sans qu'il en tire parti. Tout l'amuse, même de se contredire. Devant ce nouveau jouet, il est heureux comme un gosse. « *Moineau, fais-nous un éclairage à 5.000 lux.* » Cinq minutes plus tard, émerveillé, il promène à travers le décor sa cellule dont l'aiguille reste figée devant le chiffre 5.000. Il s'extasie sur l'habileté de Moineau, et nous prend à témoin. Hélas ! il n'a pas remarqué que cet éclairage est atroce. Ce jouet est dangereux. Heureusement, l'impatience s'empare de lui. Il bondit, sur sa vétuste Bell Howell à ressort, et va de visage en visage, tournant gros plans et plans de coupe. Il y aura donc des plans bougés, des plans flous. En dépit de tout, ça restera un film de Rouch. Et c'est tant mieux.

UNE SOCIETE EXPERIMENTALE

23 avril : J'ai fait une visite éclair au studio Lhomond. Je n'ai même pas cherché à comprendre ce qui se passait. J'ai simplement remarqué que Jean-Claude et Alain se disputaient, Raymond avait disparu. Denise protestait contre une réplique qui lui avait échappé. Nadine boudait. Nathalie, dans son pagne bigarré, était au bord de l'hystérie. Pascal refusait de payer je ne sais plus quoi. Au son d'un pick-up, Landry dansait avec une guitare. Les techniciens, ahuris, attendaient, les bras croisés. Jean, dans ces conjonctures, se multiplie. Il va de l'un à l'autre, puis au téléphone... Il exhorte, explique, convainc, engueule, séduit, ordonne, encourage et même... parfois, attise les drames. Lorsque la confusion est à son comble et la tension bien mûre, on le voit tressaillir d'aise. Un signe à l'opérateur. La caméra, le magnéto se mettent en marche. Tout le monde pige. Les acteurs se groupent spontanément dans l'éclairage. Les répliques fusent. Une situation se dessine. Les sentiments, les passions jaillissent sous les feux des projecteurs. Jean est heureux. Ce sera une scène formidable.

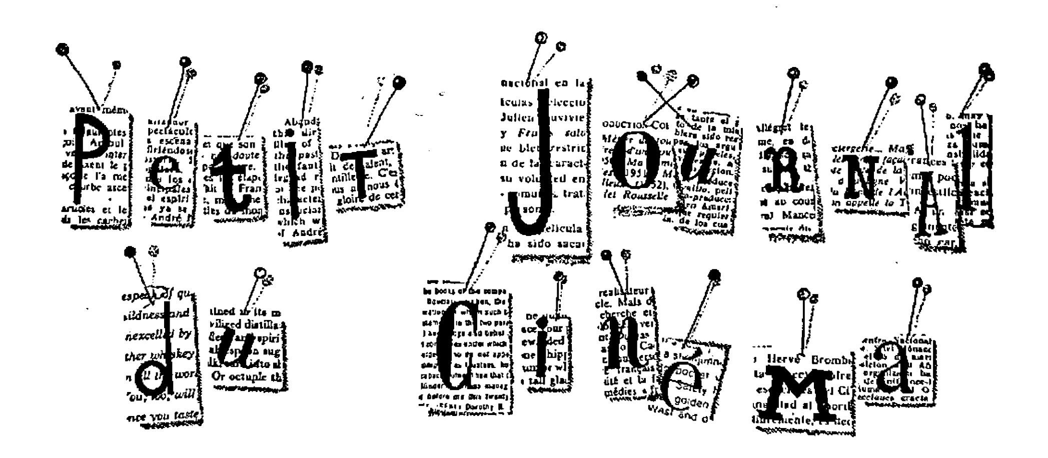
24 avril : Le problème du racisme met en question la possibilité d'une société hétérogène où la disparité des individus ne concerne pas seulement la couleur de la peau. Il s'agit d'accepter ces différences et de les rendre compatibles.

Dans le film de Jean, il n'est question que de ça. Pendant le tournage, on n'a parlé que de ça. *On s'imbibe du problème, tout en s'en débarrassant. On arrive maintenant à faire entre* nous, entre noirs et blancs, des plaisanteries fort poussées sur le sujet. Pendant deux semaines, nous avons formé une société expérimentale parfaitement harmonieuse. Selon Jean, cette réussite justifie amplement le film, même si ce dernier devait être un échec.

5 mai : Le tournage de *La Pyramide* est bien fini, cette fois. Le groupe si compact s'est disséminé de tous les côtés, chacun regagnant son pays ou son lycée de province ou, tout simplement, ses occupations. Quel silence tout à coup !

22 août : Longue discussion, ce soir, qui opposait (c'est, hélas ! le mot) un jeune Africain à Jean. Ce jeune homme, parfaitement sincère et bien intentionné, s'est acharné sur Jean, sur son œuvre africaine. Il lui disait par exemple : « *Quand je vois* Moi, un noir, *j'ai l'impression une fois de plus que voilà un blanc qui m'enfonce la tête dans l'eau pour me noyer.* » Puis il justifiait son point de vue. Je souffrais pour Jean d'entendre de telles paroles, et je m'émerveillais de la façon dont il les prenait. Sans chercher à se défendre, il tâchait de convaincre son interlocuteur de la sincérité et de la justesse de ses intentions et, le prenant au mot, l'incitait à agir dans le sens de sa pensée. « *Si aucun film traitant de l'Afrique ne vous convient, c'est à vous de les faire. Si vous voulez que l'on vous considère comme un peuple responsable, c'est à vous de prendre vos responsabilités...* » Et sur-le-champ, il proposait mille solutions pratiques et visionnaires à la fois, offrait son adhésion à la cause et suggérait même d'intervenir, dans la mesure où il pouvait être utile.

Claude JUTRA.



SAN FRANSCICO

Le 4e Festival International du Film de San Francisco est maintenant du passé; l'équivalent américain de Cannes, Venise et Berlin, désormais reconnu par la Fédération Internationale des Festivals Cinématographiques, s'affirme clairement comme une manifestation d'importance capitale.

Certains farceurs l'ont appelé le « Festival Moustache » à cause de la fabuleuse moustache de son directeur-fondateur, Irwing M. Levin. Vingt films de vingt pays différents furent projetés, en dehors de nombreux courts métrages. Un jury international de trois membres, le critique soviétique Alexandre Karaganov, Darius Milhaud et Herman G. Weinberg, choisit *La Ballade du soldat* comme le meilleur film, et son auteur, Grigory Tchoukhrai, comme le meilleur metteur en scène. Les révélations du festival furent les suivantes :

Un Etranger frappe à la porte, danois, avec deux des scènes les plus effrontément salaces de l'histoire du cinéma, l'une d'elles encore plus explicite que les viols tant discutés de *La Source* de Bergman et de *Rocco et ses frères* de Visconti. La sophistication de films d'animation tels que *Homo Sapiens* et *Sept Arts* de Roumanie, et *Concerto pour mitraillettes* de Yougoslavie. Une étrange allégorie par le mystérieux B. Traven (auteur du roman *Le Trésor de la Sierra Madre*, d'où fut tiré le film d'Huston) appelée *Macario*, du Mexique. Le film d'improvisation *Shadows* de John Cassavetes. Le brûlant montage suédois d'actualités nazies et autres, *Mein Kampf*, sur l'ascension et la chute d'Hitler. Une fantaisie chinoise de Hong-Kong, *L'Ombre enchanteresse*, dans la plus pure tradition grand-guignol. Le nouveau film de Rossellini, *Era notte a Roma*, où Giovanna Ralli coupe le souffle par son interprétation bouleversante. La tragédie tchèque sauvagement anti-nazie *Roméo et Juliette dans les ténèbres*.

La Dolce Vita, originellement désignée pour représenter l'Italie, fut retirée de la compétition par son producteur Giuseppe Amato à la dernière minute pour éviter, prétend la rumeur, d'avoir à entrer en compétition contre *La Ballade du soldat* après la lutte serrée qui s'était déjà livrée à Cannes au printemps dernier autour de ces deux films. En outre, un des trois jurés était russe. Apparemment on décida que « la discrétion est la première des qualités ». On donna officiellement comme argument, pour le retrait du film, le retard dans le sous-titrage anglais. Ce qui n'empêcha pas le film de remplacement, *Era notte a Roma*, d'être montré également sans sous-titres.

En tout cas le festival connut un énorme succès artistique, mondain et financier. Les préparatifs sont déjà en cours pour le 5e Festival de San Francisco qui se tiendra en octobre prochain. — H.G. W.

NOUVELLE CRITIQUE

Le Prix de la Nouvelle Critique a été décerné pour la seconde fois le 6 janvier dernier. Réunis au restaurant de l'U.N.E.S.C.O., Mmes F. Sagan, J. Michel et MM. M. Aubriant, J. de Baroncelli, P. Billard, J. Domarchi, J. Douchet, R. Guyonnet, F. Hoveyda, A.S. Labarthe, S. Lachize, P. Marcabru, L. Marcorelles, Cl. Mauriac, G. Moskowitz, P.-L. Thirard ont couronné comme le :

Meilleur film français de l'année 1960 : *Tirez sur le pianiste* par 11 voix contre 4 à *Zazie dans le métro*, au deuxième tour, après élimination des *Bonnes Femmes* et du *Couple*.

Meilleur film étranger : *L'Intendant Sansho*, par 11 voix contre 3 au *Poème de la mer*, au troisième tour, *Nazarin* et *Alamo* ayant auparavant obtenu quelques voix.

Film français le plus surfait : *La Vérité* par 12 voix contre 3 au *Passage du Rhin* au premier tour.

Film étranger le plus surfait : *Psycho*, par 9 voix contre 7 à *La Dolce Vita* au troisième tour. *La Ballade du soldat* était parti bien placé.

Enfin le jury rappelle qu'il avait décerné un prix spécial, au dernier festival de Cannes, à *L'Avventura* qui se trouvait ainsi hors compétition.

Ce prix a été fondé en mars dernier, par réaction contre le Delluc qui dégénérait d'année en année. Ne peuvent faire partie du jury *que des critiques en exercice et n'ayant pas* collaboré à la fabrication d'un film sorti dans l'année. En effet, pour éviter toutes les surenchères ou pressions diverses, ont été systématiquement écartés tous films non programmés sur les écrans parisiens en 1960. C'est ainsi, et malgré l'intérêt qu'il leur porte, que le jury a refusé des films comme *Le Signe du Lion* de Rohmer, *La Proie pour l'ombre* d'Astruc, *Le Petit Soldat* de Godard, *Lola* de Demy, etc.

Le jury, en outre, ne prend pas en considération l'aide que pourrait apporter son prix à la carrière d'un film. Il se fixe une mission plus haute : juger les œuvres à leur vraie valeur, indépendamment de toute considération opportuniste.

J'ajouterai peu de commentaires au palmarès ci-dessus. Simplement que je me réjouis du prix accordé à Mizoguchi que je considère de plus en plus comme le plus grand cinéaste de ces trente dernières années. Mais je regrette vivement, en revanche, que le jury ait cru bon de considérer *Psycho* comme un film surfait, alors qu'il existait des *Dolce Vita* et des *Ballade du soldat*. — J. Dt.

PRECISION

A l'attention de M. Roland Lethem (cf. N° 115. Petit Journal, p. 41) : le premier plan de *The Fugitive Kind* dure 5 minutes, 23 secondes.

D'autre part, le fameux plan de la cuisine dans *The Magnificent Ambersons* dure 4 minutes 19 secondes.

ERRATA

Deux erreurs se sont glissées dans la Bio-filmographie de George Cukor, publiée dans notre numéro 115. Page 14, lire : ROMEO AND JULIET. *Chorégraphie* : Agnes DeMille. *Costumes* : Oliver Messel. D'autre part, page 15, sur le document que nous reproduisons de *Zaza*, le partenaire de Claudette Colbert est Bert Lahr.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN DOUCHET, HERMAN G. WEINBERG et FRANÇOIS WEYERGANS pour la photo du mois.



Les membres d'un ciné-club montréalais (Ciné-Samedi-Montréal) font le piquetage du cinéma « Français », afin de protester contre la censure de la province de Québec qui a retiré quatorze minutes à la copie commerciale d'Hiroshima mon amour.

LA PHOTO DU MOIS



Alain Resnais, Françoise Bertin et Sacha Vierny pendant le tournage de L'Année dernière à Marienbad.

« *L'Année dernière à Marienbad*, m'explique Resnais en me remettant la photo ci-dessus que ces lignes ont pour mission de justifier, c'est l'histoire de consciences dont l'une émettrait des ondes que l'autre viendrait volontairement brouiller, c'est-à-dire une application de la phrase fameuse de Hegel : « Toute conscience veut la mort de l'autre. » Alors qu'*Hiroshima* était l'exploration d'une conscience, *L'Année dernière* sera celle, simultanée, de deux consciences, et il y aura des moments où, visiblement, elles raconteront des bêtises, d'autres moments où on ne saura pas trop... »

Ainsi, la photo de tournage représente une scène de théâtre. « Ah oui ! dit Resnais, ils assistent à une pièce, elle en tout cas; lui, je ne suis pas sûr : enfin, il semblerait bien qu'il y ait assisté. »

« Il semblerait bien que... » En voyant Resnais parler avec cette hésitation sincère, je pense tout à coup aux relations d'incertitudes d'Heisenberg qui ont réduit la physique moderne à l'examen de probabilités. *L'Année dernière à Marienbad*, ce sera donc l'avènement d'un cinéma ondulatoire, ce sera un film sur le continu et le discontinu, sur le déterminisme et la causalité, sur l'identité et la répétition. On y retrouvera le coup de dés mallarméen, les aléas de Boulez, le continuum de Durrell.

Hiroshima, c'était toute la mémoire du monde, *L'Année dernière* sera toute l'amnésie du monde. Mais l'un et l'autre sont situés à l'intersection du réel et de l'imaginaire douloureusement confondus, cependant qu'un jeu subtil, tel que Freud le réclame dans l'analyse, reliera l'objectivation de la preuve et la resubjectivation de l'événement.

L'Année dernière sera donc le premier film vraiment freudien, puisque c'est un film fondé sur la dénégation, et que dénégation en allemand se dit *Verneinung*, mot qui est le titre d'un article de Freud où on lit : « Ce qui est étranger au moi est d'abord identique. »

Mais *L'Année dernière à Marienbad* sera d'abord un film délirant, viscontien, ophulsien, wellesien, merveilleux labyrinthe, qui fera songer à un opéra, dit encore Resnais. Comme je lui demande quel opéra : « Un opéra qui est à venir. » Comme *L'Année dernière* qui est, dans tous les sens, le film à venir. — F. W.

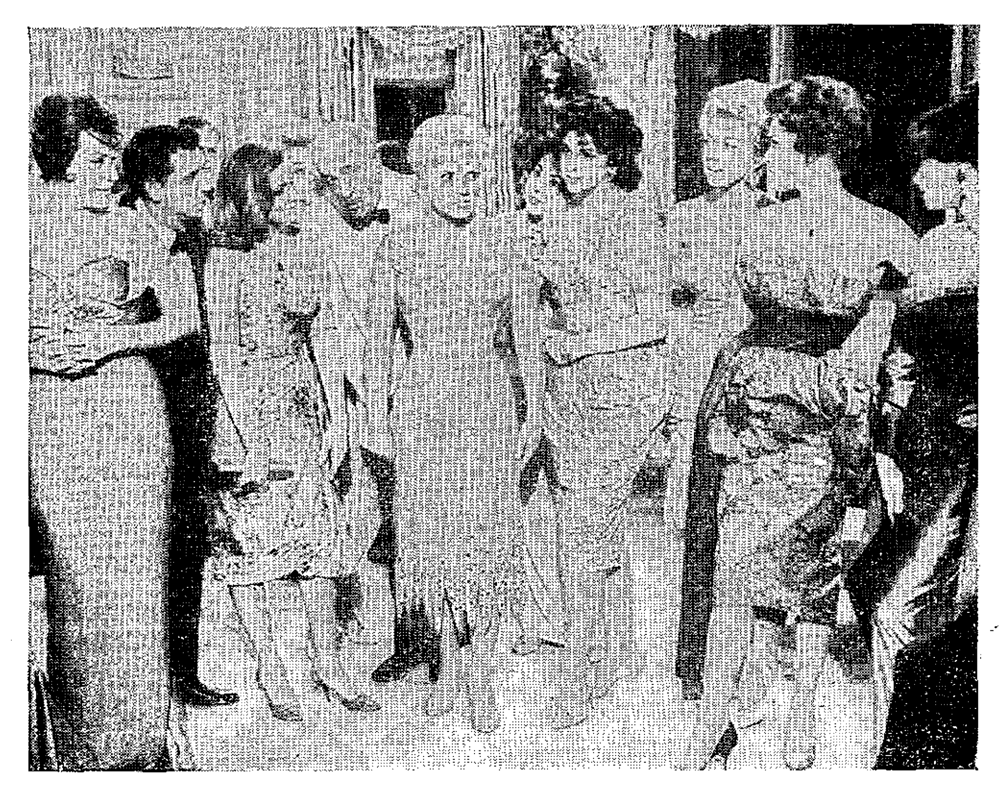
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS — LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Domarchi	Jean Douchet	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Alamo (J. Wayne)	★★★	★★★★	★★	★★★	★	★★★	★★	★★	★★	●
Un Numéro du tonnerre (V. Minnelli)	★	★★★	★★	★★★★	★★★	★	★	●	★	★
Le Repaire de l'Aigle Noir (P. Landres)					★				★★	
Les Années folles (Torrent et Alexandresco)	●	★★	★★	★		★	★	★★	★	★★
Candide (N. Carbonnaux)	●	★	★★	●	●	●	★	★	★	★★
Les Portes claquent (Fermaud et Poitrenaud)	★	●			★		●	●	★	
Voulez-vous pêcher avec moi ? (M. Frank)		★		★				●	●	
Les Voyages de Gulliver (J. Sher)	●								★	
Les Maîtresses de Dracula (T. Young)	★			●	★	★			●	●
Tiens bon la barre, matelot (N. Taurog)	★	●		★	★	●	●	●	●	●
Chien de pique (Y. Allégret)	●	★★	●		●	●			●	●
L'Ours (E. Séchan)		●	●		●	●		●	●	★
Can-Can (W. Lang)		●	★	●	●		●	●	●	●
Ravissante (R. Lamoureux)		●				●	●	●		
Pablito à New York (L. Vajda)	●			●						●

LES FILMS



Judy Holliday dans *Bells Are Ringing* (*Un Numéro du tonnerre*) de Vincente Minnelli.

Juste un rêve

BELLS ARE RINGING (UN NUMERO DU TONNERRE), film américain en Cinémascope et en Métrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Betty Comden et Adolph Green. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Jule Styne et André Prévin. *Interprétation :* Judy Holliday, Dean Martin, Fred Clark, Eddie Foy Jr., Jean Stapleton, Ruth Storey, Dort Clark, Frank Gorshin, Ralph Roberts, Valerie Allen, Steven Peck, Gerry Mulligan. *Production :* Arthur Freed, 1960. *Distribution :* M.G.M.

Qu'il me soit permis de débuter par un souvenir personnel. Lorsque Vincente Minnelli vint à Paris, en août dernier, préparer *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, j'ai eu souvent l'occasion de m'entretenir avec lui de *Bells Are Ringing*. C'était un film qui lui tenait à cœur et il eut la gentillesse de m'inviter à une projection privée qu'il fit à la M.G.M. J'eus donc le plaisir de voir la version intégrale. Depuis, j'ai revu ce film et ma pre-

mière impression s'est confirmée et renforcée. *Bells Are Ringing* est admirable d'élégance, d'intelligence et d'éclat et il m'est impossible de souscrire aux opinions plus ou moins défavorables exprimées par des cinéastes aussi talentueux et intelligents que MM. Chabrol, Melville, Resnais et Rivette.

Minnelli n'est pas le chouchou des *Cahiers*. Il est admiré par des jeunes cinéphiles, toujours plus nombreux, et décrié par les anciens. Je n'arrive pas, pour ma part, à comprendre cet ostracisme. C'est un mystère aussi impénétrable pour moi que celui de la Sainte Trinité. Certes, les adversaires déclarés de Minnelli ne manquent pas d'arguments. Aucun n'est convaincant ni troublant. Ces arguments sont tous dictés par un parti pris esthétique qui est celui du réalisme. Cela est si vrai que les détracteurs les plus acharnés du grand Vincente ont tous fait des films qui sont *tous réalistes* à des degrés divers. Or aucun des films de Minnelli n'est réaliste. Il y a un abîme infranchissable entre les *Bonnes Femmes*, *Hiroshima* et *Deux hommes dans Manhattan* d'une part et *The Bad and the Beautiful* ou *Bells Are Ringing* d'autre part. Les trois premiers recherchent une vérité qui est d'un tout autre ordre que celle que Minnelli essaie d'atteindre. Ce qui, en clair, veut dire que ce sont deux conceptions de la mise en scène qui s'affrontent. On vise d'une part à se rapprocher le plus près possible du réel et, ce faisant, à accéder à une vérité d'ordre psychologique, social ou même ontologique (le cinéma de Resnais est construit tout entier autour d'une réflexion sur le *temps*) ; Minnelli d'autre part s'efforce, par une stylisation poussée à l'extrême, de créer un *monde autonome* qui justement ne doit rien à la réalité, ne paie aucun tribut au réel.

En ce sens donc, les détracteurs de Minnelli sont, artistiquement parlant, des réactionnaires. Minnelli, au contraire, est un révolutionnaire et sa tentative, dont, après *Gigi* et *The Reluctant Debutante*, *Bells Are Ringing* nous offre un magnifique exemple, s'apparente à celle des peintres, car elle crée du cinéma pur, comme Matisse ou Braque font de la peinture pure.

Si on comprend cela, la répugnance des réalistes français s'explique mieux. Ils recherchent par le cinéma une vérité valable partout et toujours, et c'est leur mérite de penser que le cinéma peut mieux que la littérature y accéder. Mais leur aveuglement devant des essais de nature radicalement différente est condamnable et il ne faut pas s'étonner s'ils font figure, aux yeux des jeunes cinéphiles, de pompiers (injustement d'ailleurs dans certains cas).

Bells Are Ringing est une réussite parfaite, dans la mesure où chaque séquence est construite avec une volonté de stylisation qui concerne non seulement le rôle respectif du décor et de la caméra, mais aussi celui des acteurs. L'utilisation du plan-séquence ne se justifie pas seulement par son élégance, mais par la nécessité de tourner le dos aux facilités habituelles du réalisme cinématographique (axé sur le champ-contrechamp traditionnel). Il s'agit, si l'on veut, d'échapper aux habitudes visuelles du spectateur par un découpage long qui n'est plus simplement une performance technique au service d'intentions purement psychologiques ou dramatiques, mais une *mise en page dans le temps*. Le plan-séquence devient alors une manière de calligraphie temporelle, un style de disposition des personnages et des objets (exactement comme le fondu-enchaîné dans *The Reluctant Debutante*. S'il y a donc volonté décorative, cette volonté se situe au niveau le plus haut, puisqu'elle crée un monde sans référence avec le monde dans lequel nous vivons, valable en soi et pour soi. L'univers de Minnelli n'a besoin de la réalité que dans la mesure où elle fournit des points de repère. Le côté aigre-doux de la satire dans le livret (écrit par Betty Comden et Adolph Green) n'est là que pour s'absorber dans une vision purement esthétique.

Ces considérations peuvent ne pas paraître absolument évidentes. Elles sont inévitablement théoriques, quand elles ne sont pas accompagnées d'une analyse à la moviola qui ferait apparaître l'absolue nécessité de la mise en place (cf. les séquences de la boîte de nuit, de Time Square, des Snobs, etc.).

Mais ce n'est pas seulement du point de vue de la caméra que *Bells Are Ringing* est exceptionnel, c'est aussi du point de vue de la comédie musicale. Il m'a rarement été donné d'entendre une partition aussi agréable et aussi chantante que celle de Jules Styne. Les deux romances (*Better*

Than a Dream et *Just in Time*) sont exquises. Les autres airs (*Drop that Name, The Midas'Touch, It's a Perfect Relationship, It's a Simple Little System*) sont d'une drôlerie extrême. Et ceci m'amène à penser que, si la comédie musicale rencontre tant d'opposition en France, c'est simplement parce qu'elle n'est pas plus exportable que le théâtre de Racine. Les scénarios des meilleures d'entre elles sont farcis d'allusions et de références à la vie américaine qui, évidemment, restent lettre morte pour le spectateur français.

Que dire de plus, sinon que *Bells Are Ringing* s'écoute et se voit, qu'il procure une délectation qui échappe à l'analyse. Son côté névrosé, amer, qui fait penser à certains dessins de *Mad Magazine*, n'atténue en rien son côté chatoyant et scintillant que la mise en scène suave et soyeuse du grand Vincente met en pleine évidence. *Bells Are Ringing* sera, avec *Meet me in Saint-Louis* et *Bandwagon*, un film de répertoire. C'est aussi un très joli rêve en couleurs.

Jean DOMARCHI.

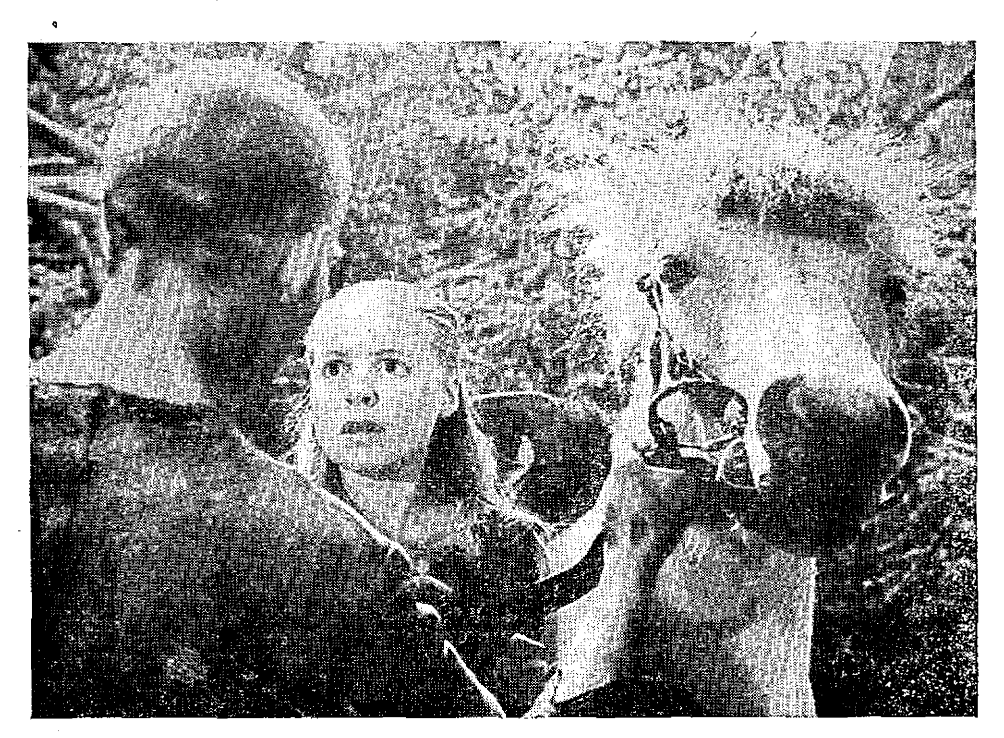
Au pied du mur

JUNGFRUKALLAN (LA SOURCE), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ulla Isaksson, d'après la ballade « La Fille de Töre à Vänge », tirée d'une légende suédoise du XIVe siècle. *Images :* Sven Nykvist. *Musique :* Erik Nordgren. *Décors :* P. A. Lundgren. *Montage :* Oscar Rosander. *Interprétation :* Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Pettersson, Axel Düberg, Tor Isedal, Allan Edwall, Ove Porath, Axel Slangus, Gudrun Brost, Oscar Ljung, Tor Borong, Leif Forstenberg. *Production :* Svensk Filmindustri, 1959. *Distribution :*Athos-Films.

« *Je veux toucher et influencer les spectateurs sur le plan émotif, et uniquement sur la plan émotif* », déclarait Ingmar Bergman à la télévision suédoise en janvier 1960, au moment de la sortie de *La Source*, à Stockholm. Et d'ajouter un peu plus tard, dans une préface à ses scénarios : « *Je me refuse à interpréter mon œuvre pour autrui, ce n'est pas à moi à dire au critique ce qu'il doit penser. Chacun a le droit d'interpréter un film à sa façon. On aime ou on déteste. Un film doit provoquer des réactions. Si le spectateur ne réagit pas dans un sens ou dans l'autre, c'est que l'œuvre en question est indifférente et sans valeur.* »

J'avoue pour ma part ne pas partager ce refus du contact, de l'explication, ce goût des fatalités subjectives, j'y verrais même une nouvelle preuve du penchant marqué de notre auteur pour la mystification. J'aimerais faire mentir Bergman, montrer objectivement comment *La Source* prend la suite de ses deux films les plus achevés, chronologiquement juste antérieurs : *Au seuil de la vie*, déjà écrit par Ulla Isaksson, et *Le Visage*, le plus étonnant témoignage à ce jour sur l'éthique du *show business* et ses racines dans le subconscient de l'homme. Mais je crois plus important d'esquisser un rapprochement avec Brecht, ce Brecht dont Bergman rejette catégoriquement l'esthétique. Non pour le plaisir d'être à la mode et de resservir l'inévitable tarte à la crème brechtienne, mais parce que ces deux auteurs-metteurs en scène ont été les révélations majeures de l'après-guerre dans le monde du spectacle, que la signification de leur apport m'obsède, que je suis en partie Joe Losey en voyant dans *La Source* une alternative de cinéma « épique », sans le contenu. En fait, ce sont deux visions du monde qui s'opposent, d'un côté un certain christianisme, de l'autre un certain marxisme.

Je dis « un certain... » pour bien préciser que le marxisme de l'un, le christianisme de l'autre, ne me paraissent guère orthodoxes. Le marxisme de Brecht ne prend tout son sens que par une constante référence au christianisme, le christianisme de Bergman a peu à voir par exemple avec le catholicisme. Chez l'un et l'autre l'empreinte protestante demeure ineffaçable, corrigée par le souci de rendre « drama-



Birgitta Pettersson dans *La Source,* d'Ingmar Bergman.

tiques » les problèmes de l'homme, sociaux ou métaphysiques : « Tout est jeu. » « *On m'a questionné,* explique Bergman, *sur le rôle de la religion dans ma pensée et dans mes films. Pour moi les problèmes religieux sont constamment présents. Ils ne cessent de me préoccuper, heure après heure. Pourtant cette réflexion se produit non pas sur le plan émotif, mais sur le plan intellectuel. Il y a longtemps que je me suis débarrassé de toute émotivité religieuse, de toute sentimentalité religieuse. Du moins je l'espère. Le problème religieux est pour moi un problème intellectuel : celui des rapports de mon esprit et de mon intuition. Le résultat de ce conflit est d'ordinaire une sorte de tour de Babel.* » Bergman cite volontiers un ouvrage d'Eiono Kailas, « Psychologie de la personnalité », qui aurait eu sur lui une influence décisive, et dont la thèse centrale consiste à affirmer que l'homme vit strictement en accord avec ses besoins, négatifs ou positifs.

A partir de là, me semble-t-il, *La Source* n'est plus tout à fait le film mystérieux, ou fumiste, au choix, qu'on croit discerner. Ulla Isaksson, dont la contribution à *La Source,* comme déjà à *Au Seuil de la vie,* ne saurait être sous-estimée, qui dans presque toute son œuvre romanesque a exclusivement traité des problèmes religieux, nous fournit les ultimes informations complémentaires à partir desquelles l'équivoque n'est plus permise : « Le film *La Source* est tiré d'une ballade du Moyen Age intitulée « La Fille de Töre à Vänge »... Au drame originel de violence et de vengeance s'ajoute un contexte chrétien où le besoin d'expiation et la certitude de la miséricorde divine forment le message essentiel de la ballade... Le réalisme nu d'une grossièreté médiévale des scènes de viol et de meurtre est compensé par la claire représentation de l'intention expiatoire et purificatrice... (la ballade) ne comporte que deux pages de texte imprimé et sa concision même exclut la possibilité de toute description de caractères ou de motifs psychologiques. » L' « approche » d'Ulla Isaksson est net-

tement chrétienne. Bergman, agnostique de tempérament, se préoccupe davantage de « dramatiser » son sujet, à travers le problème du bien et du mal, avec la tension douloureuse, malsaine, inséparable de sa manière, nous conte avant toutes choses une fable, exactement comme le Brecht de *La Bonne Ame de Sé-Tchouan* ou du *Cercle de craie caucasien*. Comme Brecht il laisse la question ouverte, avec ici une teinture marxiste, sous-entendu : le choix s'impose, optez pour le socialisme contre le capitalisme, source de tous vos maux ; là l'arrière-plan chrétien, où rien, jamais, n'est donné à l'avance.

Un catholique aurait pris parti, affirmé la nécessité du triomphe du Bien sur le Mal. Bergman, nordique, nourri de protestantisme, laisse le choix au seul individu qui ne doit pas compter sur la solidarité du groupe. Strindberg et Nietzsche ont probablement leur mot à dire dans l'affaire : Strindberg sans qui Bergman, le premier à le reconnaître, ne serait pas tout à fait Bergman ; Nietzsche, le plus grand révolutionnaire des temps modernes, le prophète de la nouvelle morale qui prétend rejeter toutes les morales et pose en absolu la responsabilité de chaque individu. Ingmar Bergman, c'est à mes yeux son plus grand mérite, est le premier cinéaste aux résonances nietzschéennes, si le mot, après l'odieuse parodie nazie, ne fait plus peur. Créer à ces hauteurs exige une telle tension de tout l'être, en fait débouche pratiquement sur la folie, au point que le malaise ressenti devant *La Source* s'explique. De toute façon, la lucidité d'Ingmar Berman est loin d'aller de pair avec son intuition. Son style, en tant que dramaturge, est plat ; sa mise en scène, en tant que cinéaste, ignore l'autonomie des êtres, la chance constamment offerte à chaque individu de se faire lui-même. L'ironie manque de force, la sensibilité a tendance à dériver vers la sensiblerie. La fin du film, avec le chœur céleste, est un échec. Il est à craindre que le metteur en scène du *Septième Sceau* et de *Au Seuil de la vie*, trop emporté par son émotion, en proie à ses seules intuitions, n'arrive jamais à concrétiser parfaitement ce qu'il ressent, à organiser la matière filmique. Au niveau de la psychanalyse de Bergman, de l'étude de ses obsessions, *La Source* forme certes un tout cohérent. Mais l'art suppose le recul de l'artiste par rapport à sa création : l'esthétique brechtienne, n'en déplaise à l'ami Ingmar, est bien moins gratuite ou vulgairement socialisante qu'il l'imagine. Elle est peut-être aujourd'hui la seule ouverture sur une appréhension totale de notre époque. Chamboulons tout, puis remettons en question la morale individuelle. D'autres Bergman viendront, moins noyés dans la brume des forêts nordiques, plus cohérents dans leur quête de l'ambiguïté, lucides jusqu'au bout.

Plus près du réel, plus charnels, humains, sans mystifications. *La Source* a l'immense mérite de nous mettre au pied du mur.

Louis MARCORELLES.

Le poème de la guerre

THE ALAMO (ALAMO), film américain en Todd-Ao et en Technicolor de JOHN WAYNE. *Scénario :* James Edward Grant. *Images :* William H. Clothier. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* John Wayne, Richard Widmark, Laurence Harvey, Richard Boone, Frankie Avalon, Linda Cristal, Chill Wills. *Production :* J. Wayne, 1960. *Distribution* : Artistes Associés.

N'étant un grand admirateur, ni de Ford, ni de Wayne, j'appréhendais qu'il ne se dégageât pour moi un ennui mortel de l'œuvre ambitieuse réalisée par le fidèle interprète, ami et élève du maître.

Il s'imposa très rapidement à moi que l'œuvre n'ennuyait pas plus qu'elle n'irritait. De toute évidence, Wayne avait longuement, minutieusement préparé son affaire. Il n'allait surtout pas tomber dans l'erreur de la plupart des

acteurs-metteurs en scène qui conçoivent leur œuvre en fonction principalement du rôle en or qu'ils s'y préparent : il avait pensé à tout, même à cela.

Mais le film exigea bientôt une définition moins négative. Le mot qui convenait n'était plus tant « préparé » que « aimé ». Oui, Wayne avait longuement aimé son film. Il s'était montré habile, sans doute, mais surtout il s'était donné à son œuvre avec une immense conviction, une simplicité, une naïveté même qui forçaient la sympathie. Il avait foi en Dieu et en l'homme, foi dans le pouvoir des mots, des images, et il croyait à la vertu.

C'est essentiellement à cela qu'il a dû de pouvoir édifier une de ces grandioses épopées comme seule jusqu'ici l'Amérique a su nous en offrir, enracinée dans l'humus historique et culturel d'un pays qui croit à sa vocation et tient à le faire savoir et pour ce, depuis Griffith, a choisi le cinéma.

Cela dit, Wayne, s'il est plus proche de l'esprit de Griffith que de celui de Ford, tiendrait plutôt à œuvrer du côté de Cecil De Mille dont il a, entre autres, l'immense assurance, sans en avoir heureusement l'infatuation mégalomaniaque. Je précise que le rapprochement ne me semble nullement déshonorant pour Wayne, lequel, d'ailleurs, se trouve avoir haussé son œuvre à un niveau que De Mille, sans doute, n'aurait jamais atteint.

Comme lui, Wayne fait confiance à ce qu'avec un peu de mépris nous appelons le « grand spectacle ». La beauté *pour lui naît du mouvement et le mouvement* est beauté. Mais refusant de s'accorder sur ce plan la moindre facilité, il s'impose et tient une gageure : réaliser un film d'action sans aucune « transparence ».

Il lui faut aussi raffiner. Sur les cadrages, la composition des plans, la couleur ; mais cela, ce très évident désir de « faire beau », voilà ce qui aurait pu le perdre.

Eh bien, non ! Cette prétention à la beauté, elle est simplement touchante, il en naît une beauté réelle, de même qu'il est beau en lui-même ce besoin qui s'exprime naïvement comme besoin de beauté.

Expression chez Wayne d'une nécessité profonde — primaire, primitive — cette recherche devient nécessaire au film et l'apparition de la jeune femme, par exemple, drapée dans une cape noire d'où surgit un sein revêtu de blanc, bien loin d'être irrité par ce qu'elle a de concerté, je la ressens *comme une nécessité.*

Nous voyons ici une simplicité fondamentale sauver une prétention qui en aurait perdu d'autres, comme nous avons pu voir par ailleurs la prétention à la simplicité rendre bien des œuvres odieuses.

A ceux pour qui le film est « réactionnaire », j'opposerai précisément cette pureté — comme on dit aussi d'un corps qu'il est pur — qui le fait rejoindre toutes les autres puretés par-delà les soubassements idéologiques qui leur ont donné naissance.

Cela dit, j'admets volontiers qu'on veuille faire entrer en considération le soubassement idéologique d'une œuvre, *mais en même temps* je refuse d'admettre qu'un « mauvais message » puisse être « bien dit ». Pas plus que l'inverse, cela ne saurait avoir de sens: la coalescence fond-forme rend vaine toute dissociation. Il me faut donc dire que ce n'est pas *malgré* son message que le film est beau (comme je l'ai entendu de plusieurs défenseurs d'*Alamo*) mais *à cause de.*

Car de même que la vérité renvoie à la beauté, la beauté ne peut en fin de compte ne pas renvoyer à la vérité. *Alamo*, c'est la vérité de John Wayne et de l'Amérique dans ce qu'ils ont de meilleur, c'est aussi — et précisément parce que le film ne doit rien à un pseudo-progressisme à la Ford — le dévoilement d'un fanatisme qui ne peut se révéler comme tel qu'en révélant sa beauté.

Par là, je viens de définir un autre des dangers qui guettaient Wayne : faire une œuvre univoque, homogène, statique, d'où toute tension serait absente. S'il a évité le piège, c'est justement en éliminant successivement tous les facteurs artificiels de tension dont d'autres auraient fait les clefs de voûte de l'œuvre.

Ils sont pourtant tous là au départ, que ce soit le personnage du « méchant » ou celui de la femme, héroïne principale en puissance que Wayne élimine avec une belle désinvolture, que *ce soit l'opposition qui se manifeste* contre les idées et la tactique de l'impitoyable commandant du camp ou



John Wayne dans *Alamo.*

l'attente des renforts dont on apprend bientôt qu'ils n'arriveront jamais, ce qui condamne à mort tous les défenseurs d'*Alamo.*

Si l'on ajoute que les Mexicains ne sont pas opposés négativement aux Américains, mais sont présentés comme de bons et braves soldats et que, dans la fièvre du combat, les uns et les autres perdront rapidement de vue les raisons lointaines de ce combat, on voit celui-ci ne plus reposer en définitive que sur des réflexes d'agressivité et de défense qui devront jouer jusqu'à l'absurde, jusqu'au vertige de l'anéantissement.

C'est là qu'apparaissent les raisons de cette tension qui n'a cessé d'augmenter au fur et à mesure que, par une construction triangulaire inverse, les événements allaient se simplifiant. Elle réside dans la dialectique de l'absurdité et de la beauté, elle est dans le va-et-vient constant de la pensée entre ces deux pôles.

On peut d'ailleurs dire qu'en règle générale la beauté d'une œuvre naît de ce courant qui relie deux pôles antagonistes quels qu'ils soient (dont l'un peut ou doit être virtuel) et que, plus grande est la fréquence des oscillations de la pensée, plus vif est le courant qui anime l'œuvre et nous relie à elle.

Michel DELAHAYE.

FESTIVAL FRANJU

Le samedi 4 février, à 15 heures, au Ciné-Club du Ranelagh, 5, rue des Vignes, Paris-XVIe, Georges Franju présentera cinq de ses courts métrages : *Hôtel des Invalides, Le Sang des bêtes, le T.N.P., Poussières, Monsieur et Madame Curie.*

LIVRES DE CINÉMA



LECTURE D'ANDRÉ BAZIN

par François Weyergans

Après avoir exploré dans un premier tome les catégories ontologiques du cinéma, Bazin nous propose avec les suivants l'examen de ce qu'on pourrait appeler les catégories axiologiques. Il envisage donc un cinéma « habitable » (puisqu'il compare quelque part *le film à la maison qui est justifiée par ses habitants*). Considérant ici les rapports établis entre la sociologie et le cinéma, il ne s'agit pas pour la pensée de Bazin de déceler les analogies de surface, mais

de déterminer un champ de travail engendré par ces deux pôles de la sociologie et du cinéma, et d'épuiser ce champ. Il ne considère pas non plus la sociologie comme un « réactif » qui permettrait quelque lueur sur le cinéma, après confrontation : dès l'abord, la sociologie lui paraît constitutive de l'essence du cinéma. Qu'on ne croie pas cependant à une pensée exclusivement scientifique. Bazin pratique une critique qui est, comme la science, hypothético-déductive. Mais il se garde bien de tomber dans les pièges de la conceptualisation qui réifie, et sa réflexion est corrigée sans cesse par cette lucidité qui veille en lui et qui se nomme tour à tour poésie, rigueur, intuition, humour, recueillement. On ne louera jamais assez cette démarche critique qui semble n'acquérir que pour découvrir dans cet acquis l'origine d'une interrogation nouvelle.

Mais je ne vais pas qualifier à nouveau ici, et presque dans les mêmes termes, l'instrument critique utilisé par André Bazin : Eric Rohmer s'en était chargé en rendant hommage à la « Somme » d'André Bazin, lorsque parut le premier volume de QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? Simplement je voudrais dire, avant de m'attacher au détail de cette œuvre (1), combien elle est indispensable.

Le plus moderne des critiques.

Ayant eu entre les mains, ces temps-ci, pour les besoins de cette chronique, pas mal de « livres de cinéma », je m'aperçois que seuls ceux de Bazin, en définitive, et en prenant un peu le point de vue de Sirius, sont à acheter et à lire. Ces livres sont les seuls qui offrent le mérite d'avoir assimilé les théories antérieures (Eisenstein, Balazs, Arnheim, etc.) et d'en présenter l'aboutissement, aboutissement moins logique que dialectique. Lire Bazin, c'est réfléchir sans cesse sur l'*être* même du cinéma, en quoi Bazin est d'ailleurs le plus moderne des critiques, car est-ce vraiment être déformé par la fréquentation des philosophes que de percevoir chez lui un écho de l'abandon moderne de l'ontologie au profit d'une expérience plus radicale de l'Etre et d'une détermination plus originaire de l'Existence, dont Henri Birault fit un constat péremptoire (dans *Critique*, janvier 1960) ?

Si ses premiers textes parlent d'ontologie, Bazin fut en effet porté au-delà par la suite, et principalement dans ce tome III, à l'examen duquel j'arrive maintenant, en rappelant pour commencer (Rohmer l'avait déjà souligné) qu'il faut lire Bazin comme un système élaboré, et retrouver derrière l'éparpillement apparent de ces textes, écrits à diverses époques et selon diverses optiques, une pensée unifiante, une cohésion qui, encore une fois, forcent l'admiration.

Cette expérience plus radicale, cette détermination plus originaire, de l'être et de l'existence du cinéma, Bazin est à même d'y procéder grâce à son point de départ, qui consiste à passer du langage à ce qui est véhiculé par ce langage, en récusant la « naïveté éternitaire », comme disait quelqu'un, dont souvent la critique cinématographique est victime. Un regard sur la table des matières de *Cinéma et Sociologie* risque de décevoir : quoi ! une analyse des « sujets », l'enfance, l'érotisme, d'un « genre », le western !

Eh oui, comme le pire des critiques didactiques, Bazin parle du sujet. Mais il y a diverses manières d'en parler. Si Bazin n'a pas craint d'emprunter cette voie, c'est qu'elle concerne absolument l'existence du cinéma, et qu'elle conduisait aux rapports capitaux entre le film et son spectateur, non pas comme pourrait les envisager un filmologue, ou Edgar Morin (projection-identification), mais comme le ferait un critique soucieux de voir si, pourquoi et comment, ces rapports doivent quelque chose au langage cinématographique.

On comprendra mieux cette attitude en lisant ces lignes, consacrées à *Jeux interdits : « Le prétendu pessimisme que j'ai entendu maintes fois reprocher à René Clément et au nom duquel certains condamnent plus ou moins le film, n'est en réalité que le refus de l'auteur de faire entrer ses enfants dans les*

(1) QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?, tome III : *Cinéma et Sociologie* (Editions du Cerf).

cadres moraux par lesquels nous voudrions les définir. Il n'est qu'un réalisme : l'égal refus du pessimisme ou de l'optimisme moral. »

Bazin débouche à nouveau sur le réalisme, sur cet « *achèvement dans le temps de l'objectivité photographique* » ainsi qu'il fut amené à définir le cinéma en s'attachant à l'étude de l'*ontologie* de l'image photographique. *L'existence* du cinéma lui est occasion non seulement de vérifier cet « axiome », mais aussi, incontestablement, d'accéder à une détermination plus originaire de cette existence.

A propos d'*Allemagne année zéro,* après avoir montré les dangers du « sujet » (« *les films d'enfants spéculent à fond sur l'ambiguïté de notre intérêt pour les petits d'hommes* »), Bazin note : « *Le « réalisme » de Rossellini n'a rien de commun avec tout ce que le cinéma (sauf celui de Renoir) a donné jusqu'alors du réalisme. Ce n'est point un réalisme du sujet, mais du style.* » Cette petite phrase, qui est réponse à la question initiale, qui indique bien où est l'impasse, et où l'horizon, Bazin aurait-il pu la conquérir autrement ? Il devait nécessairement la formuler, conduit à elle par la narration du film (puisqu'il le raconte auparavant), c'est-à-dire par le « sujet », par l'événement, mais dans la mesure où, chez Rossellini, l'événement crée le sens.

L'ouvrage passe de l'enfance à l'érotisme. Ce n'est pas seulement un caprice de table des matières. Dès la lecture du premier article sur l'érotisme, *Entomologie de la pin-up girl,* un mot démasque le lien qui réunit ces deux parties : le *mythe.*

« *La pneumatic-girl d'Aldous Huxley n'est-elle pas comme l'archétype dans le futur de la pin-up girl selon M. Varga ? Dans une guerre d'invasion lointaine qui se prolonge, l'idéal féminin est nécessairement sous le signe de l'imagination, de la stérilité et du jeu. La pin-up girl est l'expression de cet idéal, poussé jusqu'à la pureté et l'ampleur d'un mythe, dans une société où le protestantisme exerce cependant une vigilante censure.* »

Bazin démontre ici la tendance eschatologique que la pensée contemporaine reconnaît au mythe, comme ensuite, à propos de Jean Gabin, il signalera cette autre tendance majeure : la conjuration du destin.

L' « admirable nécessité » du mythe.

Je suis frappé de voir combien les conclusions de Bazin concordent avec celles des psychologues qui ont constaté le glissement du mythe moderne de la nature vers la société et l'existence de l'homme dans cette société.

Dans son troisième chapitre, *Mythes et Société,* Bazin définit en effet le terrain d'élection du mythe actuel : « *Les dieux modernes qui règnent sur la Thèbes suburbaine avec leur Olympe d'usines et leurs montres d'acier attendent, eux aussi, Gabin au tournant de la fatalité.* »

Mais le cinéma contemporain *démythise :* la mort d'Humphrey Bogart accomplit un mythe et conjure le destin. A propos de Gabin, Bazin avait écrit : « *Ce n'est pas le destin qui prend un visage, mais un visage qui révèle son destin.* » Cela revient au même que d'écrire sur Bogart : « *Il apparaît clairement maintenant en effet que nul plus que Bogart n'a, si j'ose ainsi parler, incarné l'immanence de la mort, son imminence aussi. Pas tant du reste de celle qu'on donne ou qu'on reçoit que du cadavre en sursis qui est en chacun de nous.* » Le mythe risque de mystifier, et le cinéaste, qui baigne dans le mythe, doit s'en défaire en l'accomplissant. C'est un peu (car en fait, l'analyse en est plus complexe) la leçon de *Monsieur Verdoux* et de *Limelight,* telle que Bazin la fait apparaître.

« *L'admirable nécessité de* M. Verdoux : *celle du mythe.* » Je me sens démuni devant le texte de Bazin, qui est un des sommets de la critique de tous les arts. Je l'ai lu plusieurs fois, séduit seulement par le cheminement de la pensée, presque artisanal, marche assurée comme on imagine que marchent les personnages de Ramuz, marche nécessaire à laquelle on peut appliquer ce

que Nédoncelle disait de la réflexion : « Elle part d'une intuition qu'elle réforme pour aboutir à l'intuition qui la supprime. »

Admirons tout particulièrement dans ce texte la manière dont Bazin intègre le film dans la société, ou plutôt, comment il montre que c'est la société qui l'a suscité. « *Verdoux, par sa seule existence, rend la Société coupable* », et : « *Verdoux règne sur ses derniers instants comme Socrate et, moins bavard que lui, il tient la Société en échec par sa seule évidence* » ; enfin cette remarque célèbre qui, à la fois, épuise et enrichit notre compréhension du film : « *Voici Verdoux qui s'éloigne entre les bourreaux dans l'aube d'une cour de prison. Petit homme en bras de chemise, les mains liées derrière le dos, il avance d'un pas sautillant vers l'échafaud. Vient alors le gag sublime, informulé mais évident, le gag qui résout tout le film :* VERDOUX, C'ÉTAIT LUI ! ILS ONT VOULU GUILLOTINER CHAPLIN ! *Les imbéciles ne l'ont pas reconnu. Pour obliger la Société à commettre cette irrémédiable gaffe, Charlot a revêtu le simulacre de son contraire. Au sens précis et mythologique du mot, Verdoux n'est qu'un « avatar » de Charlot.* »

La mort de Calvero se situe sur un autre registre, en énonçant un approfondissement du mythe qui n'échappe pas à Bazin : « *Béni soit le cinéma qui dispense notre Molière de mourir pour faire de sa mort le plus beau de ses films.* »

Le mécanisme du western.

La démarche de Bazin, à laquelle je cède de plus en plus la place, triomphe dans l'analyse du western. « *On s'efforcerait en vain de réduire le western à l'un quelconque de ses composants manifestes. Les mêmes éléments se retrouvent ailleurs, mais non les privilèges qui leur paraissent attachés. Il faut donc que le western soit autre chose que sa forme.* »

Autre chose que sa forme : il serait stupide de dire : donc, son fond. Bazin répond : « *Ces attributs formels auxquels on reconnaît d'ordinaire le western ne sont que les signes ou les symboles de sa réalité profonde qui est le mythe.* » Le western se nourrit de mythes : celui de la femme en premier lieu. Et Bazin de démonter avec une aisance souveraine le mécanisme. Au Paradis terrestre du western, c'est Adam qui cueille la pomme : Bazin n'hésite pas à voir la cause de cette inversion dans les conditions de la sociologie primitive de l'Ouest, où la femme est confirmée « *dans sa fonction de vestale des vertus sociales dont ce monde encore chaotique a le plus grand besoin* ». Le western cependant évolue, et ses mythes. Après un remarquable constat de l'évolution du western, qui prouve une fois de plus que Bazin était aussi magistral dans la synthèse que dans l'analyse, voici deux textes consacrés à deux films, et qui en sont comme des corollaires. La critique de *Sept hommes à abattre* établit la permanence du western cependant que celle de *La Vallée de la Poudre* montre comment le démythiser. La pensée de Bazin n'est jamais partisane, et le parti pris lui est étranger, puisqu'aussi bien, au départ, il porte son attention sur le cinéma même, en tendant vers le système, un système ouvert.

Je dois en finir : c'est à Bazin même qu'il faut aller. Il serait prétentieux (peut-être déjà est-il trop tard) de le ramener aux dimensions d'un compte rendu, et ce pourquoi je le louerai le plus, enfin, c'est ce qui échappe précisément au compte rendu, les charmes de l'écrivain, la puissance de son dessein, la mesure de sa réussite.

Méconnaître les travaux d'André Bazin, c'est désormais risquer de méconnaître le cinéma.

François WEYERGANS.

Le Prix des Cinéphiles, décerné depuis 1948, sera attribué fin mars, par référendum de spectateurs, membres d'associations et lecteurs de publications spécialisées. Parmi les lauréats, citons : *Le Silence de la mer, Orphée, Journal d'un curé de campagne, La Pointe courte*, etc., et l'an dernier *Picpocket*.

Pour participer à cette consultation, écrivez, le plus simplement possible, entre le 1er et le 28 février, le titre du film de 1960 (*exclusivités parisiennes*) qui vous paraît le plus important pour le *devenir* du cinéma, à l'adresse suivante : René Parant, 28, rue du Commerce, Paris (15e).

FILMS SORTIS A PARIS

DU 7 DÉCEMBRE 1960 AU 3 JANVIER 1961

8 FILMS FRANÇAIS

Les Années folles, film de montage de Mirea Alexandresco et Henri Torrent. — Présentation très peu folle qui prouve une fois encore que le hasard et la réalité ont plus de talent que les metteurs en scène. Pendant la projection, les amateurs auront tout loisir de méditer sur l'irréversibilité de l'Histoire.

Candide, film de Norbert Carbonnaux, avec Jean-Pierre Cassel, Pierre Brasseur, Michel Simon, Dahlia Lavi, Jean Richard, Poiret et Serrault. — Une fois reconnue l'absurdité de l'idée de départ, l'optimisme n'étant pas le péché mignon de notre siècle, admise l'optique de la revue de chansonniers, acceptée paradoxalement la trop grande soumission au schéma narratif voltairien, restent quelques scènes bien venues, dont on regrette le petit nombre.

Chien de pique, film d'Yves Allégret, avec Eddie Constantine, Raymond Pellegrin, Marie Versini, Pierre Clementi, Douking, Henri Cogan. — Mauvais garçons retraités en Camargue. Film de mésaventures qui traine la charge d'une double série de conventions, celles du western de série B, et celles du cinéma « réaliste » français, qui, loin de s'annuler l'une l'autre, se multiplient.

L'Ours, film en Eastmancolor d'Edmond Séchan, avec Francis Blanche, Renato Rascel, Cora Camoin. — Moins facile à tripoter qu'un poisson rouge, cet ours, pavé de fausse poésie, assomme le spectateur.

Les Portes claquent, film de Jacques Poitrenaud et Michel Fermaud, avec Dany Saval, Françoise Dorléac, Maurice Sarfati, Michel Lonsdale, Jacqueline Maillan, Catherine Deneuve, Hélène Dieudonné, Noël Roquevert. — Adaptation de la pièce de Michel Fermaud. La référence à Frank Capra n'excuse pas le convenu des situations, des gags et des caractères.

Ravissante, film de Robert Lamoureux, avec Robert Lamoureux, Sylvia Koscina, Lucile Saint-Simon, Philippe Noiret. — Le sentimentalisme vulgaire de Lamoureux est aussi loin de Guitry que de la comédie américaine.

Les Tortillards, film de Jean Bastia, avec Jean Richard, Roger Pierre, Louis de Funès, Danièle Lebrun, Madeleine Barbulée, Max Eloy. — Navet sordide et antédiluvien.

Touchez pas aux blondes, film de Maurice Cloche, avec Philippe Clay, Dario Moreno, Jany Clair, Maria Riquelme, Anne Carrère, Claudine Coster, Jacqueline Mille, Roger Fradet. — Laborieuse série noire. Philippe Clay *nous fait regretter Eddie Constantine.*

9 FILMS AMERICAINS

The Alamo (*Alamo*). — Voir critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 53.

Bells Are Ringing (*Un Numéro du tonnerre*). — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro, page 49.

The Big Fisherman (*Simon le pêcheur*), film en Technirama et en Technicolor de Frank Borzage, avec Howard Keel, Susan Kohner, John Saxon, Martha Hyer, Herbert Lom. — Aventures amoureuses d'une jeune princesse arabe, dont la route croise parfois celle des premiers évangélistes. Le bon goût un peu académique de Borzage demeure dans une tradition visuelle archaïque, mais innocente : c'est un recueil d'aquarelles à la mode d'il y a soixante ans.

Can-Can, film en Todd-Ao et en Technicolor de Walter Lang, avec Shirley McLaine, Frank Sinatra, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Marcel Dalio, Juliet Prowse. — Il faut dire beaucoup de mal du livret, des chansons, de la mise en scène et de Maurice Chevalier. Regretter qu'on ait laissé pour la France une seule chanson de Sinatra. Aimer, malgré son mauvais rôle, Shirley McLaine. Admirer comme il se doit le Todd-Ao, tel que l'utilise le grand William Daniels.

Don't give up the Ship (*Tiens bon la barre, matelot*), film de Norman Taurog, avec Jerry Lewis, Gina Merril, Diana Spencer, Mickey Shaughnessy. — Cette très conformiste comédie navale nous ramène au niveau des Jerry Lewis d'avant Tashlin.

The Facts of Life (*Voulez-vous pêcher avec moi ?*), film de Melvin Frank, avec Bob Hope, Lucille Ball, Ruth Hussey, Don DeFore. — Brève rencontre revue par Frank, à l'ombre de l'éternel Panama. Bob Hope n'est malheureusement pas livré à lui-même.

The King's Thief (*Le Voleur du roi*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Robert Z. Leonard, avec Ann Blyth, David Niven, Edmund Purdom, George Sanders, Roger Moore. — Drame historique à la Cour d'Angleterre. Sur un scénario amorphe, une mise en scène inerte.

Oregon Passage (*Le Repaire de l'Aigle Noir*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Paul Landres, avec John Ericson, Lola Albright. — Les vertus du classicisme, tant dans le scénario que dans l'illustration. Le combat singulier final dans la poussière retrouve même un certain lyrisme walshien.

Toby Tyler (*Le Clown et l'enfant*), film de Charles Barton, avec Kevin Corcoran, Henry Calvin, Gene Sheldon, Bob Sweeney. — Production Walt Disney, pour enfants au cœur fragile.

3 FILMS ANGLAIS

The Brides of Dracula (*Les Maîtresses de Dracula*), film en Technicolor de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Freda Jackson, Martita Hunt, Yvonne Monlaur. — Cette nouvelle production Michael Carreras reprend, avec la même absence de conviction, les décors, les acteurs et les reliquats d'hémoglobine des livraisons précédentes.

The Millionairess (*Les Dessous de la Millionnaire*), film en Cinémascope et en De Luxe d'Anthony Asquith, avec Sophia Loren, Peter Sellers, Alastair Sim, Dennis Price, Vittorio De Sica. — Les amours difficiles d'une milliardaire exigeante et d'un médecin hindou, ou petite parabole sur les rapports de l'argent et de la sagesse. L'extrême mollesse de la facture, qui voudrait passer pour de l'élégance, prouve une fois de plus que les Anglais n'ont jamais compris grand-chose à Bernard Shaw.

The Three Worlds of Gulliver (*Les Voyages de Gulliver*), film en Eastmancolor de Jack Sher, avec Kerwin Mathews, Jo Morrow, June Thorburn, Lee Patterson. — Consciencieuse adaptation qui hésite entre la fidélité à l'esprit de Swift et les impératifs du film pour enfants. L'album d'images n'est pas désagréable à regarder.

2 FILMS ALLEMANDS

Bumerang (*Opération coffre-fort*), film de A. Weidenmann, avec Hardy Krüger, Mario Adorf, Horst Frank. — Histoire classique d'un hold-up que ne parvient pas à rajeunir l'influence d'*A bout de souffle*.

Geliebte Bestie (*Dans les griffes du tigre*), film d'Arthur Maria Rabenalt, avec Gerhard Riedmann, Margit Nünke, Walter Giller, Willy Birgel. — Des numéros de cirque qui n'ont même pas le mérite de l'originalité, ni d'une bonne présentation.

1 FILM ESPAGNOL

Un Angel volo sobre Brooklyn (*Pablito à New York*), film de Ladislao Vajda, avec Peter Ustinov, Pablito Calvo, Aroldo Tieri, Silvia Marco. — Le petit Pablito, Ustinov et un chien cabotinent à loisir dans ce conte de fées lourdaud, vieux de quatre ans, pimenté de quelques poncifs néoréalistes.

1 FILM ITALIEN

Gli amori di Ercole (*Les Amours d'Hercule*), film en Totalscope et en Eastmancolor de C.L. Bragaglia, avec Jayne Mansfield, Mickey Hargitay, René Dary, Massimo Serato, Sandrine. — Nous préférons l'*Annibal* du même Bragaglia et, en fait d'Hercule, celui de Cottafavi.

1 FILM SUEDOIS

Jungfrukällan (*La Source*). — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro page 51.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker	N° 32
Jean Renoir	Nos 34-35-78
Luis Bunuel	N° 36
Roberto Rossellini	N° 37-94
Abel Gance	N° 43
Alfred Hitchcock	Nos 44-62-102
John Ford	N° 45
Jules Dassin	Nos 46-47
Carl Dreyer	N° 48
Howard Hawks	N° 56
Robert Aldrich	Nos 64-82
Joshua Logan	N° 65
Anthony Mann	N° 69
Gerd Oswald	N° 70
Max Ophuls	N° 72
Stanley Kubrick	N° 73
Vincente Minnelli	N° 74
Robert Bresson	Nos 75-104
Jacques Tati	N° 83
Orson Welles	Nos 84-87
Gene Kelly	N° 85
Ingmar Bergman	N° 88
Nicholas Ray	N° 89
Richard Brooks	N° 92
Luchino Visconti	Nos 93-106
Fritz Lang	N° 99
Georges Franju	N° 101
Frédéric Ermler	N° 105
Jean Cocteau	N° 109
Joseph Losey	N° 111
Michelangelo Antonioni	N° 112
Alexandre Dovjenko	N° 112
George Cukor	N° 115

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5,50 N.F. Envoi recommandé : 7 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 2	**1,50 NF**
	Nos 3, 4, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 66, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.
Numéros épuisés : 1,30, 31, 35, 39, 54, 67.
Numéros réservés aux collections complètes : 2, 4, 18, 19, 20, 61, 66.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **2,50 NF** | Nos 51 à 100 .... **3,00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1961

CAHIERS DU CINEMA, prix du numéro : 3 NF.